Colecţia „AKADEMOS",
iniţiată de prof. dr. *CONSTANTIN FLORICEL,* este îngrijită de *IR1NA PETRAŞ*
ISBN 973-30-4970-0
Tehnoredactor: ELENA STAN Coperta: LAUBA POANTA

ION VLAD

AVENTURA FORMELOR

GENEZA Şi METAMorfOZA "GENURILOR1'

EDITURA DIDACTICĂ şi PEDAGOGICĂ, R.A. BUCUREŞTI — 1996

l

Soţiei *mele, Carmen, ale cărei încurajări* şi sugestii au *favorizat scrierea acestei cărţi. Ei i s-a asociat Oana, cu prezenţa totdeauna sonoră. . .*

O SIMPLA PRECIZARE

Cărţile, în general, nu au nevoie de explicaţii; justificările sunt de aflat în text şi Jn argumentele acestuia. Cu toate acestea sunt dator să explic viitorului meu cititor că e vorba de un proiect tot atât de vechi precum prima mea carte apărută cu decenii în urmă. . . Studiul formelor (genurilor) beneficiază azi de o imensă bibliografie. Totuşi, dascălul de teorie literară, în întâlnirile lui cu succesive promoţii de filologi clujeni, e dator să lase în scris ceva din substanţa prelegerilor sale săptămânale.

Cartea a devenit posibilă datorită acestor cursuri, încurajărilor indirecte ale studenţilor şi, acum, graţie unui cercetător şi editor exigent şi avertizat: Irina Petraş, căreia îi mulţumesc neconvenţional.

***Ion** VI ad*

PROLEGOMENE

(Argumente şi metode)

Intenţiile — declarate şi enunţate acum — sunt departe *ăe* cerinţele unui tratat; mai degrabă tentat de sugestiile ultimelor trei decenii, sugestii descinse din studiul semiotic şi tcxtologie, din poetica postmodernă şi din experienţele organice ale teoriei literare, îmi asum dificila misiune de a pune în discuţie categorii şi concepte revendicate în primul rând de ultima disciplină pomenită. Autorul acestui eseu propune cititorului un excurs în secţiunea esenţială şi, evident, definitorie pentru disciplina apărută la finele veacului al XVIII-lea şi care se situează în sistemul (subsistemul) a ceea ce cercetătorii germani numesc „ştiinţa literaturii", cu toate nesiguranţele semantice iscate.

Teoria literaturii infirmă astăzi diverse şi adesea surprinzătoare accepţiuni şi reprezentări. în orice caz, orizonturile şi conceptele sale nu mai au nimic comun cu „sumarul" ratificat de învăţământul contemporan. Tinzând să-şi depăşească funcţiile şi sfera categoriilor „consacrate", teoria literaturii a devenit, în mod cert — şi faptele sunt indeniabile — o teorie a formelor, a morfologiei lor, un studiu de poetică ce ambiţionează să determine şi să explice mecanismele cauzale ale unor fenomene acceptate de cele mai multe ori *tale quale.* Poetică a formelor sau (de ce nu?) o posibilă retorică a formelor, teoria literaturii fixează, nuanţat şi în termeni preluaţi din recomandările unor discipline înrudite (o cercetare convergentă s-a impus şi spectacolul dialogului disciplinelor este adesea uimitor şi incitant!), coordonatele morfologice *(gramatica)* ale formelor. Ideea se impune azi evidenţei, pătrunzând (era şi timpul!) în mentalitatea, relativ conservatoare, a universităţilor.

De ce o teorie a formelor? Să precizez — e, desigur, o chestiune mai puţin însemnată — că operez cu conceptul de formă/forme clorind să elimin — sau, dacă vreţi, să evacuez din spaţiile ameninţate de scleroză — termenii de ,.gen" şi „specie", inoperanţi,
chiar clacă, priviţi cu îngăduinţă didactică, ar părea mai comozi pentru taxinomiile anchilozate ale manualelor. Formele ca entităţi ^fundamentale (epic, liric, dramatic) şi realitatea individualizată, structurată şi organizată {specia) a formelor (roman, povestire, nuvelă, poem, epopee, schiţă, memorii, epistolă, jurnal, memorial de călătorie, sonet, rondel, elegie, odă etc, etc.) sunt teritoriul investigaţiei şi reflecţiei declanşate prin coroborarea şi prin sinteza recomandărilor, reflecţiilor, sugestiilor şi preluării metodelor din diverse discipline. ' -.■■'-■■- ; • ■ ■ ■"■ :

ÎTeoria formelor/teoria literaturii nu-şi îndepărtează alte categorii, dar autorul acestor pagini :credecie: multă vreme că explicarea, examinarea şi cercetarea într-un excurs riguros şi totodată nuanţat sunt posibile numai din unghiul înţelegerii concertate şi exacte a categoriilor interne ale formelor. De altminteri, devenirea (evoluţia) formelor realizează una dintre cele mai spectaculoase reprezentări ale istoriei reale a literaturii. Marea aventură istorică a formelor e, de fapt, itinerarul extraordinar parcurs în timp, prin x metamorfoze, prin numeroase mutaţii. şi prin aleatorii treceri ale formelor. Epocile şi mentalitatea lor, istoria receptării, a alegerii sau contestării formelor apar ca un dramatic *happening* jucat pe scena a ceea ce poate fi o altă istorie a literaturii.

Stabilind statutul actual al disciplinei nu am să neglijez treptele precursoare pentru o atare accepţiune: teoria literaturii =-=. o teorie a formelor în interpretări care includ retorica, poetica şi logica , formelor. Făi-ă îndoială că-destinul literaturii — Adrian. Marino a demonstrat-o în succesivele elaborări ale *Biografiei ideii de literatură* —• se proclamă în şi prin destinul formelor, iar textele esenţiale ale lui Platon şi Aristoţel, .retoricile ulterioare ale Antichităţii precum şi poeticile medievale nu încetează să demonstreze că istoria vie, reală, palpabilă a literaturii s-a scris prin actul genezei, devenirii, dispariţiei, metamorfozei sau, pur şi simplu, prin resurecţia amor forme aparent revolute.

Teoria formelor, în ipostazele - - credibile şi argumentate pen-■, tru autorul acestui text — privilegiate;, poetica şi retorica, este, in ultimă analiză, în alţi termeni, „genoîogie", şi o disciplină a „genurilor** (categoriale şi individuale) reprezintă însăşi teoria contemporană .a literaturii, nerefuzându-şi alte concepte subiacente şi aflate în raporturi de interdependenţă. Cred că ar trebui să precizez acum: teoria literaturii apelează la un concept precum acela de intertextualitate pentru că el funcţionează ca element consubstanţial al fiecărei forme, realitate organică a interferenţelor, interacţiunii şi dezvoltării. Loc geometric al manifestării intertextualităţii, forma (vezi epopeea, romanul, nuvela etc.) îşi decide fizionomia în

timp prin regimul dialoga! al experienţelor interne ■ ale formelor abia;'apărute sau ale celor care le-au precedat. O schiţă precum cea alcătuită de Gerard Genette *(Introducere în ărhitext)* e de natură să indice —- neascunzând intenţiile polemice şi soluţiile taxinomiee noi — cursul defel linear şi

niciodată egal — al evoluţiei teoriei formelor identificată, în fond, cu teoria literaturii propriu-zise.
Una dintre primele lucrări unde postulatele consacrate ale teoriei formelor sunt puse sub semnul întrebării şi, implicit, revizuite radical, este cartea lui Northrop Frye, *Anatomia criticii* (3 957). Data apariţiei cărţii nu c fără însemnătate pentru circumscrierea etapei reexaminării categoriilor poeticii în cel puţin două direcţii ale dezvoltării lor. Cursul faptelor va fi de altminteri înfăţişat cu pătrunzătoare înţelegere a fenomenelor de către Umb'erto Eco în *Limitele interpretării* (1990). Northrop Frye, extraordinarul exeget din *' Dubla viziune*[1], propune în cartea sa din 1957 principii cu adevărat noi pentru studiul faptului literar. *Theoria,* însemnând — cum se ştie — contemplarea fenomenului, reprezentarea lui categorială în urma unei vaste îmbrăţişări de manifestări; ea reclamă, subliniază profesorul canadian, întemeierea exegezei pe faptul propriu-zis: „Axiomele şi postulatele criticii trebuie să se dezvolte din arta pe care o studiază. Criticul literar trebuie în primul rând să citească litera- ' tură, să efectueze o cercetare inductivă de ansamblu a propriului său domeniu şi să-şi elaboreze principiile critice numai cu ajutorul cunoştinţelor pe care le posedă în acest domeniu"[2]. Acel „în afara literaturii" amendat de Northrop Frye avertizează, prin urmare, asupra inadecvării cercetării la teritorii fără tangenţă cu creaţia literară, ceea ce nu înseamnă eludarea rigorii ştiinţifice: „Prezenţa unei concepţii ştiinţifice în orice domeniu de cercetare — precizează autorul *Anatomiei criticii* — impune *transformarea caracterului întâmplător al acesteia într-unui cauzal,* al accidentalului şi intuitivului în sistematic" (s.n. LV.)[3].
Aşadar, studiul sistematic şi coerenţa deplină a conceptelor —' dincolo de îndrăzneala interpretării şi de dislocările provocate de o atare interpretare — conferă *Theoriei* un sens mai cuprinzător. Iată, în termenii profesorului de la Toronto, o posibilă accepţiune a viziunii teoretizante: „Lumea gândirii şi a ideilor *individuale* este -strâns legată de *văz* şi aproape toţi termenii noştri care denotă gândirea, începând cu grecescul *theoria,* se bazează pe *metafore vizuale"* (s.n. LV.)[4]. Iată o remarcă extrem de interesantă. Cred că nu e hazardată analogia — sugerată de afirmaţiile lui Northrop Frye — între reprezentările specifice enunţului şi discursului narativ şi modul de percepere a faptului literar individual. Mai mult. mi se pare că aş avea suficiente argumente pentru a lua în discu-
ţie de pe acura o ipoteză pe care se întemeiază întregul eseu: formele literare sunt expresia unui nucleu originar de natură epică. Vocaţia imanentă omului este aceea de a povesti/comunica şi de a stabili relaţii, sub specia alternativei ontologice şi gnoseologice, cu un posibii şi necesar interlocutor. HOMO NARRÂTIVUS este instanţa originară şi, implicit, arhetipală a formelor literare, iar perceperea *vizuală* poate fi interpretată, în afara speculaţiilor imaginabile, ca mod de a gândi, elabora şi recepta formele precum şi recrearea lor într-o theorie, reprezentare globală şi generală la nivel conceptual, a unei experienţe definitorii pentru natura şi supravieţuirea — în şi prin memorie — a acestui *homo narrativus* situat la
, începutul Povestirii ca mesaj prim al omului. Să adaug, în aceste relfecţii liminare, că mesajul autorului *Dublei viziuni* descinde din sugestii aristotelice, unde *melosul, lexisul* şi *opsisul* se reunesc în *spectacol,* iar literatura, va afirma cercetătorul în *Anatomia criticii,* „se adresează cel puţin *ochiului minţii"!* (s.n. LV.[5]. „Metaforele vizuale", convertibile în *metonimii,* îmi permit să formulez o directivă esenţială pentru excursul meu: textul literar, diagramele desemnate de acesta, trimit, ineluctabil, spre icleea literaturii-poves-tire, a iiteraturii-spectacol bazate pe un scenariu omniprezent în diferitele „moduri" de comunicare verbală.
Revenind la teoria literaturii concepută ca teorie a formelor, e de subliniat că directiva teoretică nu se poate dispensa de „cooperarea"', în regim de dialog activ, a câtorva discipline convocate într-un proces complex şi îndelungat la elaborarea conceptelor de forme (categorii generale, expresie a ipostazelor fundamentale ale fiinţei în raport cu Lumea) şi de forme individuale, structuri cu identitate inconfundabilă, rezultat al demersului constructiv (arhitectonica operei), compoziţional, al creatorului. Teoria formelor este, în primul rând, poetica lor şi examinarea (descriere, analiză, valorizare) a faptelor literare create exprimă, fără echivoc şi potrivit unui program neezitant, cerinţele poeticii istorice şi descriptive.
Fiind, în acelaşi itimp, retorică, teoria formelor examinează — diteral şi, mai apoi, sub specia literarităţii — formele narative, trimiţând spre gramatică („arta ordonării cuvintelor" precizează Northrop Frye) şi spre logică, ultima având a pune în chestiune semnificaţia mesajului, coerenţa sa narativă. Plurivalenta teoriei formelor nu vine doar din această triplă dezvoltare a studiului, văzut în multiple convergenţe şi în perspectiva conjugării diferitelor tipuri de discurs analitic. Dacă pentru teoreticianul canadian ,,genul"/forma implică, organic, elementul intenţional („intenţia de

; a produce un anumit fel de structură verbală"[6]), nu e greu să regăsim în demonstraţia estetică a lui Luigi Pareyson *(Estetica. Teoria*
12
formativitâţii) termeni înrudiţi, desemnând în procesul de creaţie un mecanism considerat a fi intenţia formativă a creatorului' (indiferent ck- forma de artă profesată).

: Sigur, triada (poetică, retorică, logică) nu epuizează orizonturile plurivalente ale cercetării; formele sunt realităţi complexe şi ele realizează în fapt istoria literaturii, devenirea şi procesele cele mai profunde, ţinând de programul epocilor literare, de, viziunea creatorilor, de ideologia şi de substanţa propriu-zisă a literaturii ca reprezentare a universului uman prin lumile create în plan ficţional. Retorica absoarbe în ultimă analiză logica şi poetica, avertizând totodată că un discurs menit să convingă, să emoţioneze (retorica, arta persuasiunii) angajează ca termen al unei necesare bivalente cititorul (receptorul). Or, începând cu şcoala fenomenologilor germani (Hanfi Robert Jauss şi, mai cu seamă, Wolfgang Iser) teoria lecturii, ulterior interesată de natura şi cauzele efectului *(Wirkung),* trans-forrnându-şi criteriile şi metodele spre actul lecturii, are nu puţine trimiteri spre studiul şi explicarea formelor.

Consemnând astfel una dintre primele — posibile — definiţii concentrate pentru formă (gen) şi având s-o reiau în alte numeroase conexiuni, pentru ca cititorul să-şi poată reprezenta mai exact şi mai nuanţat diagrama interpretărilor, numesoase şi adesea deconcertante prin distanţele proiectate, anticipez câţiva termeni ai demonstraţiei propuse de acest eseu. în primul rând, *teoria formelor este o poetică a, narativităţii,* şi aminteam înainte că forma arhetipală trebuie să fie — ontologic şi gnoseologic vorbind —- de natură narativă. Fiinţa care se povesteşte şi care transmite, având vocaţia relatării şi deţinând rolul de povestitor-cronicar stabilit de comunitatea sa, este *homo narrativus* situat între zonele sacrului şi ale profanului. Exemplele sunt numeroase şi argumentele sunt de aflat în. experienţa formelor primordiale ale eposului, aşa cum vom vedea. Până atunci, un exemplu ne este oferit de eseul lui Marian Papa-hagi consacrat unui romancier aproape necunoscut cititorului român: Guido Morselli. Punându-l în relaţie, ca destin, cu Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cu Italo Svevo (evident, e vorba de destinul operei şi nu de apartenenţa acesteia la aceeaşi formulă literară), criticul nostru, un excelent cunoscător al fenomenului literar italian, semnalează natura şi apartenenţa la post-modernism a prozei celui care a fost descoperit târziu, după moartea sa. Preluăm citatul transcris de Marian Papahagi clin Jurnalul lui Morselli: „Criza romanului, poate. Dar cu siguranţă această criză nu este aceea a *artei narative, care e o funcţie eternă a spiritului* şi faţă de care romanul are aceeaşi poziţie ca şi *basmul* sau *poemul epic-* (...) Naraţiunea de
13
mâine va lua forme extraliterare pe cât de extra-româneştl Dar nu va dispărea nici mâine, nici după aceea (s.n. LV.)[7].

într-o pasionantă carte consacrată mecanismelor şi „ritualurilor" naraţiunii, variantei sale celei mai pure (literatura în foileton, romanul de aventuri, *thriller-ul,* în sens general, romanul inspirat *din* aventuri extraordinare ale crimei şi a spionajului), Umberto Eco examinează cu o extraordinară mobilitate şi înţelegere codul, regulile şi mecanismele naraţiunii cu *suspense.* Ideea cărţii — şi am sâ revin asupra ei în paginile consacrate formelor narative — este că suntem înconjuraţi, în spaţiul mitic al naraţiunii, de aceste **povestiri** „eterne", că ele aparţin omului, avid de joc, de aventură, de senza-ţional; într-un cuvânt, de istorii epice. *II supemomo di massa* (Gnijio Editorial Fabbri Bompiani Sonzoguo, Milano, 1978), lucrare apărută îft 1993 în versiunea franceză *De superman au surliamme* (Ber-nard Grasset, Paris, 1993) este una dintre lucrările chemate sâ ple-'deze pentru preeminenţa formelor narative şi pentru eternitatea acestei ipostaze umane: *homo narrativus.*

Aflată permanent în dezbatere, categoria formelor continuă sâ deţină locul privilegiat în teoria literaturii şi, interogând despre esenţa şi natura formelor, cercetarea se situează în prelungirea tradiţiei {secolul al XVIII-lea înregistrează primele afirmaţii clare despre un posibil demers teoretic, generalizator) şi, ftotodată, în actualitatea studiilor întreprinse în zonele de interferenţă ale meditaţiei despre literatură. Este simptomatic faptul că o lucrare — adesea citată în ultimii ani: *La condition postmoderne,* a lui Jean-Francois Lyotard[8] — pune în chestiune nu doar alternativa cunoaşterii ştiin-ţifice, ci şi cunoaşterea non-ştiinţifică, şi, implicit, soluţia fermelor comunicării post-moderne. Cât de prezentă este problematica formelor, ne putem face o idee din punctele de vedere ale unor semioticieni italieni, unii dintre ei reputaţi teoreticieni ai faptului literar; dialogurile lui Marin Mincu *(Semiotica literară italiana,* Ed. Univers, Buc, 1983) sunt elocvente. Pentru Măria Corti, cercetătoare cunoscută

specialiştilor noştri din lucrarea *Principiile comunimrii literare*, apărută în versiune românească în 1983, formele sunt „un complex de reguli şi restricţii care prezidează la producerea textelor[9]; formularea ar părea restrictivă şi relativ elementară, dacă **nu** am sublinia că e vorba, în opiniile profesoarei italiene, de *un* ***sistem*** *codificat*[1]®, unde s-unt angajate „forţe" de ordinul viziunii, motivelor şi doctrinelor literare, angrenaj adesea în plin proces de metamorfoze, de transformări uimitoare, de adoptare a unei noi forme. Reţinem din afirmaţiile lui Cesare Segre un termen cu largi repercursiuni pentru abordarea teoriei formelor în afara **truismelor** şi clişeelor taxinomice moştenite. Având valoarea, precizează **Cesare**

Segfe, a unor „hiperenunţuri performative"[11], formele —**şi iată menţiunea** cea mai însemnată — sunt *un produs cultural.* Transgresăm, sşa.1 ar, spaţiul propriu-zis al literaturii pentru **a** pune în dezbatere impactul formelor cu societatea, cu publicul, cu mentalităţile unor eiîocL cu aprehensiunile şi cu opţiunile adesea vehemente şi pasionate ale unor categorii de cititori.

în concepţia autorului *Condiţiei post-moderne,* conceptul de pest-modern, pus în circulaţie de cercetătorii americani, e de natură să examineze, oferind un diagnostic cât mai exact, condiţia culturii şi şansele cunoaşterii umane, factorii care au generat fracturări ale **circuitelor** comunicării,.rezervele faţă de unele tendinţe ce s-au manifestat începând cu finele secolului al XlX-lea în domeniul cunoaşterii umane. O precizare a lui Jean-Francois Lyotard este demnă de reţinut pentru implicaţiile procesului enunţat: „Mai întâi, *cunoaşterea ştiinţifică* nu e singura cunoaştere; ea a fost în competiţie şi în conflict cu un alt tip de cunoaştere, pe care, pentru a simplifica, o vom numi *narativă*[12]*".* Pusă în cheia relatării/narati-**vităţii,** dezbaterea liminară deschisă de Lyotard nu poate descuraja teoreticianul formelor convins de valoarea semnului narativ în actul comunicării şi al cunoaşterii, înţeles, aşadar, ea limbaj originar **al literaturii,** proclamând apariţia, sub specia povestirii, a literaturii, de unde concluzia că teoria formelor este, înainte de toate, o poetica a narativităţii. Poate că tocmai un atare postulat îşi află, în contribuţiile postmodernismului, o anume confirmare. De altminteri, crizele traversate de arte ia începutul veacului XX şi, mai târziu, în prima jumătate a secolului nostru, crize ale limbajului şi ale **soluţiilor** adoptate (Robert Musil, Schonberg, Hermann Broch, Kafka', Hermann Hesse etc.) pot legitima **ceea** ce autorul *Condiţiei postmoderne* va numi sugestiv şi argumentat „Nostalgia **istorisirii** (recit) pierdute. . ."[13].

Mai veche decât Universalele

Un eseu inclus în volumul *Fiziologia criticii* (1930) şi consacrat în parte problemei „genurilor" subliniază atenţia acordată conceptelor de către o personalitate critică precum Albert Thibaudet. Să precizez, avertizându-l pe cititor, că avem de-a face cu o mare şi influentă personalitate a literaturii franceze; studiile sale menite să analizeze şi să explice poezia lui Mallarme, apoi creaţia lui Paul Valery, opţiunea sa pentru filosofia bergsoniană recomandă un cercetător influent şi cu o prezenţă în conştiinţa literară europeană mult după dispariţia sa (1936). Precizările mele sunt menite să atragă atenţia asupra punctelor de vedere formulate de Albert Thibaudet în problema formelor. Eseul *Construcţia în critică* este vrednic de luat în considerare fiindcă afirmă în mod declarat însemnătatea teoriei „genurilor" şi intuieşte unul dintre mecanismele organice ale devenirii formelor ca realităţi structurate potrivit unei anume viziuni arhitecturale: „întreaga critică clasică, în Franţa, —• subliniază criticul — s-a format cu prilejul problemei genurilor, care a ocupat, în critică, până în secolul al XlX-lea, un loc la fel de considerabil ca problema universalelor în filosofia evului mediu. La fel de considerabil şi de aceeaşi natură. Problema genurilor e problema universalelor şi chiar problema Ideilor platoniciene; problemă pe care orice filosofie nu face decât să o reîmprospăteze. Cel ce nu-şi pune problema genurilor nu e critic după cum nu e filosof cel ce nu-şi pune problema Ideilor"[14]. Consideraţiile sunt, în continuare, interesante, dar substanţa

lor merită o examinare ulterioară. Deocamdată să reţinem natura peremptorie a aserţiunilor criticului francez. Analogia sa nu e lipsită de o conotaţie mai largă. Fiindcă, e bine să spunem, „universalele" din gândirea filosofică medievală sunt Ideile/Conceptele destinate codificării şi statuării principiilor generale cu privire la raporturile definitorii ale existenţei. Formele — universale ale teoriei literare — sunt categoriile destinate să dea fenomenului literar explicaţiile generale în spaţiile emblema-

tica şi definitorii ale creaţiei literare. Nu e vorba de simpla raţionalizare a conceptelor, ci de excluderea taxinomiilor elementare, în cel mai bun caz derutante şi primejdioase pentru modul de perce-■■ pere a specificului discursului literar verbal. Mai toate truismele şi clişeele despre literatură, având drept de circulaţie mai mult sau mai puţin frauduloasă în şcoli şi universităţi, sunt rodul clasificărilor tradiţionale, scolastice, comode, ale manualelor despre... „cele trei genuri literare" şi despre „speciile lor"!. . .

Etapele .precursoare ale. teoriei artei -■'-'-- spxirteanv îiiâihte — se găsesc în texte fundamentale ale gândirii filosofice antice: *Republica* sau dialoguri precum *Ion* şi *Gorgias,* uimitorul *Cratylos* aparţin lui Platon şi mesajul acestor texte socratice este esenţial. La, rândul lor, *Poetica* şi *Retorica* ale lui Aristotel fixează definitiv liniile precursoare ale unei teorii care, pentru a relua afirmaţia lui Thibaudet, anunţă, pregătesc şi domină in artele poetice ale Evului Mediu; la rândul său, clasicismul va absolutiza câteva dintre principiile Antichităţii, iar lecţiunea clasică se încheie, inexorabil, într-o teorie rigidă, fanatizantă, încărcată de interdicţii şi excedând prin regulile stabilite.

O reală istorie a teoriei formelor se inaugurează în secolul al XVIII-iea. în cel de-al doilea volum al *Biografiei ideii de literatură* informaţia este exactă şi vine să ratifice constatarea că abia acum, în plin ev al Luminilor, propensiunea spre elaborarea unor concepte cu valoare generalizatoare este caracteristică epocii. Asistăm la treptata apropiere de proclamarea unei cerinţe: o teorie menită să îmbrăţişeze propietăţile literaturii ca artă a semnului verbal. După *Les Beaux arts reduits ă un meme principe* (1746), lucrarea celebră, totuşi, a Abatelui Batteaux, unde conceptele aristotelice sunt absolut autoritare, sau după *Dei Principi fondamentali- delle lettere avllicaU oile belle arti* (1775) a lui G. Parini, unde Adrian Marino observă treptata recuperare a conceptului de frumos pus în cheia cuvântului, un pas important e înregistat prin contribuţia lui Frîedrich von Schlegel. Scriitorul şi omul politic (secretar ai cancelariei curţii vieneze), pasionatul de studiul limbilor orientale, va formula pentru întâia oară cerinţa unei retorici a formelor; A sa *Theoria der Dichtarten* este prima afirmare a teoriei generale a formelor; filosoful mort la Dresda în 1829 asociază'unui atare precept „principiile scrisului", văzând[1] în conjugarea termenilor / un mod de acces spre specificul literaturii; spre el aspira, subliniază Adrian Marino, şi Diderot, iar paginile din *Enciclopedie* se îarudesc, evident, cu proiectul contemporanului său, Friedrich Schlegel[15].

Cum acest capitol îşi propune să familiarizeze eu principiile şi cu opţiunile teoretice ale autorului eseului, am proiectat nu un is-

toric mai larg, ci o posibilă instanţă chemată să argumenteze în favoarea însemnătăţii şi preeminenţei categoriilor. Deocamdată sunt indispensabile elemente de natură să pună în pagină termenii şi îi-niile interpretării decise să convingă asupra locului teoriei formei concepute prin abandonarea, eliminarea şi dislocarea unor termeni,- clasificări şi definiţii de mult infirmate de cursul ineluctabil al formelor şi al poeticii lor.

începând cu anii '60 ai veacului nostru, în sfera teoriei literaturii şi a disciplinelor dezvoltate în spaţiul limbajului şi al textului, al semnului lingvistic şi al teoriei generale a semioticii au avut Joc uimitoare modificări de viziune, afirmarea unor concepte noi, profesarea unei cercetări capabile să zdruncine aserţiuni ce păreau ine-branlabile în teoria artelor în general şi în aceea a literaturii în special.

Noi paradigme se stabilesc şi noi directive se impun în cercetare; procesul se manifestă plural, anexând discipline, conferindu-le unora dintre ele o finalitate cu totul inedită. Dacă una "dintre coor-donatele studiului literaturii este aceea a teoriei lecturii/efectului, şi dacă în sfera comunicării/receptării recomandărilor venite dinspre ştiinţe (informatică, matematică) au vizibile consecinţe (vezi poetica matematică şi paradigma nouă, statuată pentru studiul specificului comunicării literare/poetice), teoria formelor este, la rândul ei, beneficiara unor concepte metodologice absolut noi. Ecourile operei lui Charles S. Peirce; teoria efectului şi ideea comunicării circulare/

dialogale, aşa cum este definită de Hans Robert Jauss[10] în convorbirea sa cu Charles Grivel[17]; pragmatica, poetica şi diversele ei accepţiuni au avut darul de a pune noi întrebări în domeniul con-sacrat al teoriei formelor. Actul interpretativ a devenit primordial şi apropierea textului, un principiu absolutizat şi în acelaşi timp supus unor determinări restrictive în cercetările structuraliste. Alt- , minteri fructuoase, având meritul de a fi smuls din inerţie cercetarea textului, văzut ca realitate individuală, structuralismul a a-nunţat un timp privilegiat al textului, realitate imanentă, disociabiJă şi determinabilă; pragmatica literaturii şi, succedându-i acesteia, teoria lecturii au produs categorii nebăreuite la acea dată (în jurul anilor '60; cartea lui Hans-Robert Jauss, *Istoria literaturii o provocare a teoriei [ştiinţei literaturii]* Literaturgeschichte als Provoka-tion der Literaturwissenschaft, 1967 a inaugurat, ca dată semnificativă, noile concepte ale lecturii şi ale efectului textului asupra „interlocutorului" său). Funcţiile lecturii[18], apoi demersul herme-neutic; postulatele deconstructivismului lui Jacques Derrida, atât de incintante la un moment dat, au fost — în cele din urmă — influenţate de teoriile generate de fenomenologia lecturii. Ar fi să amintim

impresionanta lucrare a lui Wolfgang Iser, ■ *Actul lecturii,* pentru a ne face o idee despre expansiunea acestei abordări relativ recente a fenomenului literar. . .

Poate că e momentul să atrag atenţia, riscând să reamintesc adevăruri elementare ale cercetării teoretice a literaturii: termenii ecuaţiei fundamentale: autorul — textul şi receptorul (variante multiple •sunt posibile; depinde de „unghiul interpretării) sau emiţătorul — textul/mesajul şi receptorul sunt angajaţi, în diverse perioade, în planuri diferite ca importanţă. E posibil ca azi să asistăm la echilibrul celor trei factori şi să fim martorii unei judecăţi teoretice unde ecuaţia se rezolvă prin deplina abordare a textului ca formă, ca realitate specifică a discursului literar, ca expresie a viziunii constructive a scriitorului şi ca destin decis de receptarea cititorului implicit („Der implizite Leser", conceptul emis de Wolfgang Iser în 1972).

Dincolo de dezavurarea de după anii '60 a structuralismului, mecanismele analitice profesate de metodă au dus la înţelegerea invarianţilor, la de-montarea şi re-montarea lor în structura unitară, coerentă şi indestructibilă a textului literar. Umberto Eeo, semio-ticianul cunoscut cititorului român şi în ipostaza de romancier şi de autor al lucrării *Lector in fabula* sau, mai înainte, al studiului *Opera deschisă,* pune în discuţie, nu pentru a avertiza asupra evoluţiei surprinzătoare a naratologiei, aşadar, a studiilor consacrate fenomenului şi mecanismului narării, o paradigmă extrem de simptomatică şi de elocventă pentru pledoaria noastră în favoarea alternativei epice originare.

Câteva titluri de natură să confirme un atare demers paradigmatic sunt oferite chiar de Umberto Eco în *Limitele interpretării,* lucrare absolut. remarcabilă ca încercare de sinteză .şi de evaluare a tendinţelor — numeroase şi adesea contraversate —■ apărute în studiul interpretativ al literaturii şi al textului propriu-zis. Să schiţăm tabloul —- nu lipsit de elocvenţă —■ al lecturilor cu predilecţie interesate de poetica narativităţii. Perspectiva e adesea foarte diferită, dar patosul reflecţiilor este descifrarea *în* şi *pripi* structurile narative a mecanismelor generatoare ale textului şi ale formei ca realitate creată, ca expresie a unui efort global şi total. *"De* la *Retorica romanului (1961)* a lui Wayne Booth la eseurile apărute compact într-un număr devenit cunoscut, de unde şi „reproducerea" lui într-un volum independent. într-adevăr, numărul 8 (1966) al revistei *Communications* (reprodus integral sub titlul *L'analyse structurale du recit,* Editions du Seuil, 1981) cuprinde studii semnate de Roland Barthes, A.J. Greimas, Claude Bremond (autorul cărţii *Logica povestirii,* 1973), Umberto Eco (exersându-se asupra

unei teme regăsite mai târziu în cartea pomenită, *De superman au surhornme,* şi anume romanele care au proiectat mitul lui James Bond), Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz (cunoscutul teoretician al filmului), Tzvetan Todorov şi Gerard Genette.

în 1970, Julia Kristeva publică *Le texte du roman.* în acelaşi an apare una dintre cele mai pasionante şi cuceritoare cărţi consacrate mecanismelor naraţiunii, codurilor arhetipale ale acesteia. E vorba de lucrarea lui Roland Barthes, *S/Z,* unde nuvela de inspiraţie orientală a Iui; Balzac, *Sarrasine,* provoucă la îndrăzneţe şi Incintante corespondenţe ratificabile oricând in teoria formelor narative[19]. La rândul lor, Tzvetan Todorov este autorul *Gramaticii Decameronului* (1969), al seriei de eseuri din *Poetica prozei,* iar Seymour Chatman, al studiului *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film,* ultima lucrare o sinteză extrem de exactă şi nouă, ca punct de vedere, asupra structurilor şi componentelor *mythosului* narativ.

Sunt doar câteva titluri menite să producă la cititorul familiarizat sau la cel pe cale de iniţiere ideea că proiectele cercetării contemporane stau sub semnul protector al unor paradigme edificate sub impulsul cunoaşterii şi interpretării textului literar văzut în Uteralitatea sa, mai întâi, şi apoi în teritoriul avertizat al literari-tăţii şi al înţelegerii specificului comuncării şi creării structurilor universurilor fictive ale literaturii. în fine, dominanta acestor mărturii chemate să depună este aceea a poeticii concepute ca o poetică a. formelor narative, cercetare globalizantă şi generatoare de criterii funcţionale viabile pentru întregul sistem de manifestări ale literaturii

Argumentul Cărţilor

Teoria formelor îşi înfăţişează treptat *dosarul* argumentelor şi al pieselor depuse pentru a provoca reexaminarea unor enunţuri şi pentru a instala principii active, de natură să modifice atitudinea cititorului faţă de categorii considerate; din nefericire, rezultatul unor clasificări fără nici o consecinţă asupra fenomenului literar. Acceptate, taxinomiiîe vechilor manuale nu au făcut altceva decât să perpetueze clişee şi locuri comune fără nici o finalitate în ce priveşte obiectul lor.

Suntem puşi în faţa unor texte esenţiale, multe dintre ele cunoscute doar unui grup restrâns de studioşi. Or, temeiurile teoriei reale a formelor sunt fixate în astfel de construcţii teoretice, unele de mult asimilate (de aceeaᵥ probabil, se eludează sursa şi obligaţia de a o cita. . .) şi intrate în fondul de texte ale dosarului formelor. Eseul propus aici va trece în revistă câteva „piese".

în 1946 apare îa Zurich *Die Grundbegriffe der Poetik {Les Concepts fondamentaux de la poetique,* suivi de, „La poetique phe-nomenologique d'Emil Staige*", text semnat de unul dintre traducători, Raphael Celis, Editions Lebeer Hossmann, 1990). întâlnirea cu lucrarea lui Emil Staiger este de natură să zdruncine câteva dintre propoziţiile aparent imuabile ale teoriei formelor şi ale poeticii tradiţionale. Atrage atenţia afirmarea de la început a ideii de *concept generic,* termen întâlnit, de altminteri; şi la Paul Ricoeur („principiu generic"). Aflarea unui termen definitoriu pentru discursul liric, bunăoară, cu alte cuvinte dorinţa, de a stabili „semnificaţia ideală" a liricului e de natură să indice un punct de vedere conturat treptat în carte. Operând cu exemple ilustre din Jiteratura antică greacă, şi cu texte din secolul al XVIH-lea, apoi din romantism şi simbolism, Emil Staiger elaborează o gramatică/stilistică a formelor prezidată de categoriile fenomenologiei. *Postfaţa* autorului pune în pagină o remarcă preţioasă: poetica —-subliniază Emil Staiger — ordonează şi dezvăluie esenţa formelor,■> observă interfe-

pe.nţele idinţce forme, jar disocierile şunţ în general acceptabile .(poe:* i ^ţg lirică: apelează Ja.-amintire; poezia epică.;.prod/uce reprezentări; | formele dramatice proiectează, patetizând sau . problematizând)^;-----" '.",.'... Interesant este că ;Şrnil Staiger trimite şi ei la carte.!, lui Julius ;Peierşen, .simptomatică, pentru, evoluţia teoriei formei©? la finele cldc-eniţilui trei al secolului -nostru: *Die Wisşenschaft ven der Dich-p,mg, System und Methodenlehre der Liteintnrwisserischaft* (Berlin, 1939). Această.„Ştiinţă a Poeziei" afirma ideea *conceptului generic,* \ definitoriu, pentru tipurile fundamentale de comunicare: ejjosul_ fiind proiect ce ne trimite. TnwrnirTâ^^^ şi, în ace-

Işşi timp, la un mod suplu de, *unificare* a modurilor de comunicare clasice (epic ^-__ liric -^- dramatic), unde reprezentarea şi relaţia dialog —• monolsg sunt mai importante decât dominantele tradiţionale, informate cum se vede. De altminteri, conceptul generic, pen-trp a relua sintagma lui Staiger-, e înfăţişat în „roata[44] desemnată de cercetătorul german („roata" lui Petersen), vinde centrul originar şi iradiant *este Urdichtung,* poezie a originilor, a începuturilor[21], Chiar dacă, pentru Emil Staiger, conceptul de *Urdichtung* e mai degrabă un principiu iluzoriu (p. 166—167), interpretarea sa atinge treapta unor disocieri esenţiale şi, cred, decisive pentru teoria formelor edificată după apariţia cărţii sale de incontestabilă şi definitivă autoritate. Sunt două directive adoptate şi asimilate în anii următori. Prima se referă la relaţiile — le-am numit *iv ertexttiale* — de permanentă *interferenţă* Şicle

îuţrepăţrurţdgre_înţr-e forme, dincolo şi prin categorica ignorare a triadei acum total compromise j5jL_abartdonate. Irjjuzia de epic în alte forme ţine de natura discursului, de experienţa limbajului (exemplele lui Staiger sunt azi clasice: dominanta epică in tragedia shakespeariană; "dramatica prozei tui Lev Tolstoi; scenariul dramatic al romanului dostoievskian).

în fine, formularea devine acum principiu; el exclude orice echivoc. Categoriile — evident convenţionale avem să spunem neui-tand că e vorba de o taxinomie elaborată sub specia rigidităţii scolastice —• *simt pţir şi simplu' invarianţi stilistici, nuanţând comunicarea,* şi nu pot rata- momentul pentru a reaminti cititorului familiarizat cu dialogurile socratice ale lui Platon sau cu *Poetica* lui Aristotel că cej_doi filosofi consider ăcele_ trei ti puri *moduri de* _co-*nmnicare,*.-fără^'iâltâ^ct^pofîgrlîaT^eTîatuFâ oii!tologîcă!?Tr^ostfaţa sS^^apfeael Celis („Poetica fenomenologică a lui Emil Staiger") rezumă -excelent tezele şi categoriile puse în discuţie; perspectiva husserliană îi oferă lui E. Staiger posibilitatea de a vedea fenome-ftul formelor ca structuri eidetice, având a exprima esenţa, sem-

22
23

nificaţia umană. în ultimă analiză, epic — liric — dramatic surit abstracţii/convenţii care vieţuiesc *în corporalitatea* operelor: *sunt "jjrjncipk irţtprne ce duc~îapunerea în* /orm^La_japorturilor umane, j fă "ă~~"ii ajumjlpr imaginate de creator?[2]. Manifestarea fenomenală "ă~~"spiritu~ TuXalcătuirea şi realizarea în formă ţin de esenţa fiinţei; cu alte cuvinte, aparţin unei dominante antropologice. Iată o afirmaţie esenţială, fiindcă autorul acestor pagini consideră formele, categoriile generale drept manifestare a tendinţei fiinţei de a se comunica *şi* de ă comunica, de se re-prezenta pe sine în actele şi evenimentele lui definitorii.

Emil Staiger extinde incursiunea sa şi în zonele efectului prodiîs de text (el vorbeşte, astfel, despre o anume dispoziţie afectivă proprie lecturii şi este cu neputinţă să nu amintim de paginile — absolut admirabile — consacrate *liedului,* după cum imaginea proiectată de cercetător dă relief începuturilor spectacolului, lueticului. *Existenţa care gândeşte are drept atribut esenţialmente uman producerea formelor, formarea. . . formelor,* (p. 190). Fără exagerare,, cred că în tezele expuse de E. Staiger sunt concentrate, chintesenţiai, datele pentru o teorie a formelor descătuşată de prizonieratul ponei-felor şi al pedagogiei abuzive. Similitudinile şi, bineînţeles,' alianţele în sfera teoriei formelor nu sunt puţine încă din anii '30 ai secolului XX. Studiul lui Karl Victor puhlicat în 1986 în volumul *Theorie des genres* (Editions du Seuil, 1986), datând, însă, cum avertizează autorul, din 1931, şi apărut sub titlul *Probleme de istorie a genurilor literare,* ne permite să reţinem câteva sintagme în perfectă consonanţă cu tezele ulterioare ale lui Emil Staiger, teze cunoscute în deceniul patru şi astfel ratificate de lucrarea apărută la Ziirich în 1946. Pentru Karl Vietor, istoria conceptelor cunoaşte un moment de certă semnificaţie ideatică: acela al opiniilor formulate de Goeithe; poetul german preferă. termenul de .■dichtarten" (forme poeticel_si. în consecinţă, „epopeea, poezia lirică şi drama [sunt] ^forme naturale* (Naturformen)^[3]. Suntem, prin urmare, martorii unei categOJuieliTi^ dări a teoriei clasice; formele, categorii naturale, se întemeiază, co-mentează în totul ,c<3Tivins Karl Vietor, *„pe trei atitudini funda,--mentale ale poetului, atitudini naturale (. . .) atitudini fundamentale ale umanului în raport cu realitatea. . ,"*[24].

E acum mai puţin important dacă o atare explicaţie cu drept de definiţie poate fi confirmată în cheie psihologică sau sociologică, în perspectivă stilistică sau de poetică. Elocventă este şi profundă ipoteza adoptată cu atât mai mult cu cât studiile de importanţa lucrării lui Emil Staiger descoperă un sistem de argumente viabile, provenind din filosofia fenomenologică.

24

Invocând texte şi autori, lucrări devenite celebre sau, altele, cu rezonanţă strict istorică pentru posibila schiţă a istoriei teoriilor consacrate formelor/formei, avem să observăm constanţa şi

însemnătatea acordată conceptelor chiar şi în instanţe dominate de istorici literari, ei înşişi angajaţi în dezbateri de ordinul principiilor şi metodelor după eşecul istoriei literare pozitiviste. Lucrările celui de-al treilea Congres de Istorie Literară modernă (Helicon, 1939), aşa cum ne dezvăluie rezumatele comunicărilor, au drept obiect al dezbaterilor — surprinzător, la prima vedere — *genurile literare.* Noi mai poate fi vorba de o apropiere întâmplătoare de problematica formelor, ci de presiunea exercitată de ecourile structuralismului, proces curent la acea dată, şi în directiva *gestalt-istă.*
încă din deceniul trei al secolului nostru tentativele de a interoga şi de a răspunde argumentat în domeniul formelor sunt numeroase şi reamintesc contextul, fără îndoială influenţat, chiar şi indirect, de experienţa şcolii formale ruse şi de instrumentele incipiente ale structuralismului literar. în I£29cercetătorul german Giimther jyfuller optează pentru ideea de/formă/în sensul de grupare ă unor constituenţi ai formei, <1e natură să numească şi să dea Identitate Linei structuri distincte. Mai important mi se pare că „forma" şi elementele acesteia nu sunt atribute exterioare; e vorba — să reţinem — de „forma internă" şi mai apoi: „construcţie caracteristică, un anume mod determinat de organizare a operei poetice"[25]. Iată un determinant indispensabil pentru operaţiunea întreprinsă în această carte: forma internă şi tipul de structurare/organizare, viziunea ordonatoare şi arhitectonica textului sunt termeni inseparabili de categoria formei în accepţiunea de realitate individuală precum povestirea, nuvela, romanul, epopeea, oda, liedul, sonetul, rondelul, drama, comedia, tragedia etc. în dialectica relaţiei *concept general jfiormă^* categorie abstractă şi totodată convenţională, numind ipostazp alp atitudinii funriampntalf» a fiintpj în raport ""CU Lumea), şi *forme,* realităţi individuale, create/produie7~avand~inva-rianţi specifici şi inimitabili, edif ieându-se în spaţiul mobil, dina-mic şi aleatoriu al intertextualităţii, *teoria* are să fixeze primatul textului-şi perfecta familiarizare cu conceptele originare, arhetipale. îu cazul nostru, acestea sunt de aflat în poetica comunicării narative, a povestirii şi rostirii de istorisiri născute din memoria Lumii. Recursul, rareori îatrerapt. de-a lungul marilor etape ale literaturii, la relatare narativă (la povestire), mi se pare a fi una dintre constantele literaturii. E ca şi cum am asista, după momente de criză, de ezitări sau de încercări neratificate de experienţa literaturii şi de opţiunile cititorului, la o *recuperare a naraţiunii şi a epictilui.* Eterna nostalgie a naraţiunii prezidează marile poeme cos-

m'ogonice ale Lumii, celebrând memoria' umanităţii, sacrâlitatea povestitorului destinat acestei misiuni, într-un cuvânt reîntoarcerea la sursele originare ale Logosului şi ale Lexisului. Nu aş afirma categoric rolul regenerator al naraţiunii în etapele de criza sau de fragmentare/fracturare a coîftunieării, în momentele când mefe-naraţiunile şi meta-textualitetea par să copleşească respiraţia vie a literaturii. *Cred, însă, Cu reîntoarcerea precum într-un mister Ui pc-vestire, la istorie romunească, kt destine şi la proiectarea lor* epică *e un fenomen simptomatic.* Nu surprinde astfel faptul că uri sernic-lician uimitor ca polivalenţă a cercetărilor precum Umberto Eti-o propune un roman, *Numele trandafirului,* unde jocul (regulile) aventurii, al *suspense-uhii,* specific romanului de aventuri şi celui portret, devine demonstraţie; în acelaşi timp, în *Marginalii şi glosse la 'Numele Rozei' {Secolul 20,* nr. 8—-9—10 din 1983) semi-oticiaif;;] romancier comentează categorii ale postmodernismului: fragmenta), bunăoară; el sesizează pentru cititorul său procesul de resurecţie :a intrigii, a trame-i învăluite în umbrele romanului de aventuri sau de capă şi spadă (Eugene Sue, Al. Dumas etc.) „Regresiunea* în tlfo- v pul romantic al prozei în foileton poate părea simptomatică (să'he amintim de aserţiunile lui Gaiido, Morselli, romancierul italian citeţ de Marian Papahagi! . . .) atâta vreme cart literatura îşi devorează prin metalimbaje condiţia de a fi istorie epică şi reprezentare tulburătoare â lumii şi a destinelor umane. ' • '
în una din *Cugetările* lui Lucian Blaga *(Pietre pentru [templul meu,* 1;919[£6]),: reţin şi transcriu reflecţia filosofului culturii; ;ca are pentru mine - rezonanţe speciale, atuncr când e vorbă să 'mi dî-tăm despre condiţia eternă a povestirii/istorie*: „Cei care , s-au ocis-pat cu istoria problemelor, -■■■- scrie Lucian Blaga j ce şi le-â jitis-mintea omenească, au putut desigur să remarce, că 'misteriosul* şi 'enigmaticulY ee-l înlăturăm dintr-o întrebare, -dintr-uri, lucru,' — apare în aLtă parte; Cu cât lămurim

printr-un fenomen ori printr-b lege mai multe enigme, cu atât devin ele Insele mai enigmatice: fes vorbi în privinţa aceasta foarte bucuros de-un *'principiu: al cevi-servării enigmelor'"* (s.n. I.V.). Sintagma blagiană, absolut memorabilă, a *principiului de conservare a enigmelor* mă obligă să fîi*-gerez o posibilă analogie: cu cât suntem mai avertizaţi şi mai pregătiţi, pentru cunoaşterea mecanismelor şi proceselor interne ale formelor, cu atât enigma arhetipului narativ, oscilând între sacru şi-profan, este mai profundă şi mai seducătoare în ^misterul" ei. ■ Menţionasem; aproape de fiecare dată, anul de apariţie al unor lucrări, situate în Istoria semnificativă a teoriei formelor, începă-rid cu-deceniul trei a) secolului XX. Iată'o carte, uitetă multă - spre noi' îfttr-xin ■moment fiaVorabil angajării Unei

autentice despre forme, dezbatere decisă să arunce peste bord for-' nuilăriie scolasticii. universitare sau didactice. Cartea lui Andre Joiîes, *Forme simple* (titlul original: *Einfaclie Forrnen. Legende, Mytlie, Rătsel, Spruch, Kasus, 'Memorabile, Mărchen, Witz,* Max Nsemeyer Verlag, Tiibingen, 1 30), a intrat în circulaţia poeticii moderne şi prin traducerea ei la fiditions du Seuil în 1972, dată când lucrările inspirate din destinul şi morfologia formelor se înmulţiseră simptomatic, aşa cum am văzut înainte, atunci când- am invocat lucrarea lui. Umberto Eco, *Limitele interpretării.*

Cartea lui Andfe Jolies pare azi de o surprinzătoare actualitate, .deşi, cum se va vedea, nu aduce teze neapărat spectaculoase; în sehimb, reconfirmă natura total inoperantă a taxinomiei în triada epic, liric şi dramatic. în anul 1930, Andre Jolies (cercetătorul s-a nixcut în Olanda.în 1S74 şi a murit în 1946) adoptă soluţia *studiu-hm morfologic al formelor,* neuitând să amintească[27] faptul că premisele teoriei formelor se găsesc în demersurile secolului al XVOT-lea fGottsched, Marmontel, August Wilhelm Schlegel, f'riedrich Schlegel, Lassing etc':), Termenul german *Gestalt* numeşte *forma,* în accepţiune, cred, filosofică, trimiţând la fiinţa reală,-la conexiunea unor e5i>mente viabile.; ■'■'< ■ ■'■ .■■•.• ■■ ,. .■ :- .\:;.--r^-. .-'\ - ■■■■ -■■ .'Sigur, nu e vorba de psihologia *gestalt-isVĂ* din■ secolul nostru *şi* nici ■ de referinţele acesteia la formă şi la organizarea structu-•i'tlar?*. Principiul, având a semnifica *producerea formei,* devine o categorie.cu rol. integrator. Pentru 'Andre[1] Jolies, studiul morfologic *â-ve* misiunea de a pune în operă forma, forţele sale constitutive şi procesul edificator, compoziţional. Nu mai există nici un fel de echivoc: *forma este un produs al limbajului pr priu literaturii şi siibsţanţa sa este absolută, incomparabil mai.-pregnantă, mai fasci-'i'^ită decât realitatea imediată, fenomenală prin destinele proiee-taie definitiv în memoria lumii* (Don Quijote$_v$ bunăoară). Studiul nî0trfologic ambiţionează să-creeze, să compună {şi^ să des-compună) *fa^niele fundamentale*[2]^. Succesiv,.■■cercetătonil analizează cMeva for^ ;y..r, decantând termenii Iote definitorii. Legenda şi sursele ei medievale; gesta medievală (saga) şi elementul;-său esenţial: naraţiunea i.'ifudită eu': aceea a poveştii şi- a basţritalui;. mitul şi ,hieroglifa'sa cosmologică; „cazul" (am pus termenul în ghilimele pentru a-l de-iuşa, fiindcă el merită atenţia- noaătră din unghiul constituenţilor elementari ai- naraţiunilor), categorie demnă de. câteva menţiuni. Sursele teoi-iei formelor • sunt, ^an opinia lui A. JoHes, structurile sioapte, „formele simple"; în transparenţa lor se-pot radiografia d eu-^ tendinţele spre formele savante, complexe, spre seriile i de proporţii.. Am putea -.deschide -:o .discuţie cu implicaţii şi poetice ^niai vaste- plecând da ia -.-.caz^i-de la evenimentul

epic, pentru a re-face structurile de ■ ceremonial ale naraţiunilbî-serie de tipul *Cărţii celor o mie şi una de nopţi.* Probabil că Jofîes are în vedere tranziţia de la „caz" (povestirea simplă, snoava, anecdota) la povestirea concepută în virtutea ceremonialului ciclic *(Decameronul, Povestirile din Cahterbury, Istoria ieroglifică, Hariu Ancuţei* etc).

Fiindcă am amintit cartea lui Dimitrie Cantemir, am să recomand selecţia de „povestiri exemplare" propusă inspirat de Doina Curticăpeanu, punând astfel în cheia naraţiunilor-serie *Istoria ieroglifică* (vezi *Melanholia neasemuitului inorog,* Ed. Dacia, 1973). In fine, Andre Jolles încheie panorama formelor „simple" cu *povestea* — „le conte"), deşi pentru terminologia românească distincţiile poveste

— povestire — basm (de fapt, disocierile operează nu doar terminologic şi naratologia s-a pronunţat, chiar clacă inconsecventă şi cu ezitări, asupra identităţii inconfundabile a povestirii-matrice, structură arhetipală, poveste şi basm) sunt foarte exacte astăzi.

Poate că nu e hazardată reîntoarcerea la texte fundamentale ale gândirii filosofice. *Prelegeri de estetică* ale lui Hegel statuează

— categorial — relaţia dintre semnificaţie şi formă, dintre esenţial şi necesar. Semnificaţia şi

forma exterioară (externă) nu sunt decât variante pentru relaţia conţinut — formă, semnificaţie şi expresia acesteia („figura")[30]. Consideraţiile lui Hegel sunt întemeiate pe exemple (nuvelele lui Johann Ludwig Tieck, prozatorul romantic situat la începuturile prozei nuvelistice moderne) şi formulează principii unanim acceptate. Ca să ne facem o idee despre momentul „prelegerilor" hegeliene, să amintim că ele sunt lecţii prezentate în perioada 1817—1829 şi că ecoul lor, graţie discipolilor filosofului german, a fost extraordinar. Formulările se înscriu în doctrina romantismului german. Iată o remarcă: „Din această cauză, reprezentarea autentică va trebui să fie căutată numai acolo unde fc-crul oferă lămurirea conţinutului său spiritual prin apariţia şi. xn apariţia sa exterioară, întrucât *spiritualul se revelează complet in realitatea sa, iar corporalul şi exteriorul nu e, în chipul acesta, nimic altceva decât explicitarea adecvată a însuşi spiritualului .şi interiorului"* (s.n. LV.)[31]. Hegel e conştient că artistul: „se concentrează asupra activităţii de a plăsmui forma artistica exterioară"[32], având; a corespunde conţinutului, Chiar dacă relaţia pare oarecum mecanică, să nu uităm că ea a fost acceptată şi a circulat ca precept în estetica întregului veac al XlX-lea.

La o distanţă de un secol şi mai bine, Martin Heidegger (1935— 1936) conferea categoriilor vehiculate de Hegel un sens radical no« şi estetica heideggeriană se situează în teritoriul cel mai fertil jal explicării conceptelor fundamentale. E vorba de conferinţele filo-

sofului german apărute apoi sub titlul *Originea operei de artă.* Dinamica interioară a operei de artă, regimul de produs al acesteia, sunt obiectul comentariului: „Dimpotrivă, scrie Heidegger, acum forma determină ordonarea materiei. Mai mult chiar, ea predetermină, în fiecare caz în parte, calitatea şi alegerea materiei.. ,"[33]. Vocabularul heideggerian este extrem de sugestiv pentru comprehensiunea de-a dreptul impresionantă a filosofului, pentru care sub-stanţa creaţiei („adevărul fiinţării") *„s-a pus în operă"* (s.n.)[34]. Şi, mai departe, citim în *Originea operei de artă:* „Esenţa artei ar fi aşadar aceasta: punerea-de-sine-în-operă a adevărului fiinţării"[35]. E mai mult decât o simplă consonanţă sau concordanţă (substanţă — formă, „acea punere-de-sine-în-operă"), categorie dinamică, activă, structurantâ şi formativă. *A pune* în operă reprezintă, cred, un principiu creator de natură să elimine înţelegerea mecanică şi subelementară a relaţiei dintre substanţa operei, act de creaţie, şi realitatea consubstanţială care e *forma,* op_era__de_antă unde constituenţii sunt, chiar şi în operaţii mentale convenţionale, absolut inseparabili.

Reîntoarcere la sursele originare

; E sigur că studiul lui Gerard Genette, *Introducere în arhiîext* (1979) a avut darul de a întrerupe monotonia taxinomiilor bazate pe triada epic — liric «— dramatic şi pe retrospectivele care acordau lui. Platon şi lui Aristotel primatul elaborării .acestui sistem. Pen-tru ,-naratologu.l şi poet ici ari ui francez (autor al studiilor reunite în ciclul *Figures,* I—III, 1966, 1969 şi 1972, al unor lucrări precum *Palimpseste.[1]},* 1982 *şi Nouveau discours du recit,* 1983) „genurile" impun, acum, un proces serios de revizuire şi de eliminare a -tuturor erorilor, taxinomiilor arbitrare şi fondate pe prejudecata unor leoturi iiuzionate de jocul interpretărilor acceptate *tale quale,* în virtutea unor lecţii aureolate de celebritatea (aparentă şi falsă) a unor autorităţi. Cercetătorul afirmă categoric eroarea „sau mai degrabă iluzia retrospectivă"[30] ale căror victime au fost generaţii de cercetători şi de discipoli obedienţi. Mai exact, incriminarea filosofilor antici, Platon şi Aristotel, este cu atât mai nedreaptă şi mai şubredă în argumentele invocate. „în măsura în care atribuirea teoriei celor 'trei genuri fundamentale' lui Platon şi lui Aristotel este o eroare Istorică ce garantează şi valorifică o confuzie teoretică. . .[<t37], scrie-Gerard Genette, formulând concentrat în sintagma de mai sus („o eroare istorică") sensul pledoariei sale.

'Nu am să intru acum în amănunte; eseul lui Gerard Genette e, mai ales de la traducerea sa, bine cunoscut şi a fost iun text de referinţă pentru poetica formelor. Să precizăm, însă, că G.

Genettt: trece în revistă, nu fără accente critice şi uneori chiar polemice, „istoria" contemporană a cercetărilor, descoperind (ceea ce rai mai e o surpriză) că multe contribuţii de prestigiu au continuat să accepte, direct sau indirect, clasica taxinomie şi să recunoască paternitatea celor doi filosofi ai Antichităţii greceşti într-un capi-tol c\\ multiple şi derutante repercusiuni. Să precizăm de la început că Gerard Genette demontează tezele clasice, îi salvează. . . pe cei doi presupuşi „vinovaţi" (lectura atentă a textelor lor produce argu-
,10
mente peremptorii) şi propune categorii flexibile, printre care cea tfc *mod-:e* de natură să ofere supleţe şi deplină mişcare formelor, dâî< mai eu seamă discursului literar, alcătuirii lui prin seria de ©nuiW ţuri specifice. Modul, afirmă Gerard Genet-te^ reprezintă categoria universală cea. mai cuprinzătoare, totalizantă, şi categoria se întemeiază „pe faptul, transistoric şi translingvistic, al unor *situaţii pragmatice"*[33] (s.iit I.V.). Cum se va vedea, clin propunerea de lectură a textului *Republicii* lui Platon,. în special, *modul* ratifică scriitura, enunţul şi discursul, acestea fiind singurele în măsură să stabilească fizionomia, organizată şi structurată compoziţional, a formelor. Modul ^ anulează categoriile abstracte şi acordă deplină pre^ eminenţă formelor individuale, văzute în destinul şi invarianţii lor, în gramatica şi, mai larg, în retorica lor distinctă. (Gerard Genelte? notează şi contribuţia mai recentă a lui Klaus Hempfer, *Gattungs-^ theorie,* 1973; cercetătorul german utilizează termenul „Schreibweisen", adică „moduri de a scrie" şi accepţiunea este pertinenta în sensul că ea se dispensează definitiv de categoriile tradiţionale ale „genurilor").
Polemic cu discreţie şi cu măsură, studiul lui Gerard Genette, *Introducere în arhitext,* se deschide cu un citat din *Portret al artistului în tinereţe,* „autobiografia" extraordinară a lui James Joyce. Explicaţia este evidentă după ce parcurgem mai multe pagini din cartea lui Joyce[39]. Uimitorul spirit agresiv, corosiv şi adesea vitriolant al autorului lui t/lise se exersează în această carte a copilăriei, adolescenţei şi tinereţii; ireverenţioasă uneori, nu lipsită de un anume fior nostalgic şi generos, opera lui James Joyce, scrisă hi intervalul 1904 şi **1914,** apelează la parodie, la ceea ce numim, în teoria textului, *pafatczttiaUtate,* discursul, imitând prin .deriziune un posibil dialog doct şi erudit-ele tip socratic; interlocutorul simulează o anume -inocenţă prin întrebări menite să instige la vin discurs despre antă, frumos, adevăr şi, bineînţeles, despre sistemul artelor şi despre „genurile" literaturii. Aluzia, transparentă, e la estetica scolastică, anacronică şi osificată, expusă cu morgă savantă de Ste* phen Dedaius în faţa lui Lynch, prietenul şi partenerul- său, pcs'i^ patetizând *şi.* reluând temele unor expuneri academice. . i Antica-! of ii şi, mai cu seamă, adversar intratabil al prostiei scolastice., Stephen- răsp-urade la întrebarea-provocare a lui Lynch „ce e arta? Ce © frumosul pe care-l exprimă ea?"[40]. Se declanşează — în jtiiţet rarul lor pe străzile Dublinului -— o veritabilă „filozofie estetică". Sunt convocaţi rând pe rând: Platon, Aristotel, dar mai cu seamă Toma d'Aquino, interpretat *Sui generis,* âristotelismul actsiuia şi concepţia lui despre frumos fiind mâi degrabă parodiate. Un derutant galimatias .se .desfăşoară, iar interlocutorul său .ascultă/.au **J #iU'â**
33.
se amuza, jocal spectaculos şi colorat al expunerii. Nu lipsesc, apoi, Darwin, poeţii medievali etc., comentariul satisfăcut e de natură să incite un discurs enorm, rabelaisian în ultimă analiză. De fapt, textul lui Stephen descinde din Rabelais sau din Swift. Aşadar, Goethe, Lessing cu al său *Laocoon,* configurează teza clasică a frumosului, numai că, pentru coaferenţiar, toate sunt supuse unui râs interior enorm, dizolvant, parodic. Şi acum suntem puşi în faţa unei demonstraţii de scolastică pură, aserţiunile având a explica „genurile" literaturii: „Dacă ţii minte asta, vei vedea că arta se împarte prin urmare în chip firesc în trei forme, progresând de la una către următoarea. Aceste forme sunt: forma lirică, adică forma în care artistul îşi prezintă imaginea în imediată relaţie cu sine-însuşi; forma epică, forma în care el îşi prezintă imaginea în relaţie intermediară cu sine şi cu ceilalţi; forma dramatică, aceea în care el îşi prezintă imaginea în relaţie imediată cu ceilalţi"[41]. Taxi-noniia şi definiţiile nu au darul de a-l impresiona pe Lynch, de unde şi digresiunea absolut absurdă şi deliberat aberantă despre categoriile de tragic şi comic, despre receptare şi despre finalitatea obiectului artistic. Totul are,

conchide Lynch, „autentica duhoare scolastică"[42]. Glosele continuă si categoriile triadei sunt din nou reluate. Lirismul e identificat — hilar — cu „un ţipăt ritmic"; forma epică provine din tentaţia artistului care „zăboveşte şi meditează asupra lui însuşi ca centru al unui fapt epic", iar forma dramatică {Dedalus numeşte ansamblul forme) se defineşte drept momentul când „vitalitatea care a curs şi s-a învolburat în jurul fiecărui personaj umple fiecare personaj cu asemenea vitalitate încât ea sau el prinde o viaţă estetică proprie şi intangibilă"[4]-". Formula concentrată e şi mai sugestivă prin efectul hilar produs: „Personalitatea artistului, la început un ţipăt sau o cadenţă sau o anumită atmo • sferă, iar apoi o naraţie curgătoare şi luminoasă, în cele din urma se subţie până ce piere, se depersonalizează, ca să zicem aşa"[4']. Fina= iul este zdrobitor şi încheie, prin gustul irepresibil pentru caricatural, expunerea eruditului Stephen Dedalus: „Artistul, ca şi Dumnezeul creaţiei, rămâne înlăuntrul sau îndărătul lucrării sale, sau dincolo de ea ori deasupra ei, nevăzut, subţiat până la nefiinţă, impasibil, curăţindu-şi unghiile"[45].

Textul joyce-ean mi se pare o introducere oportună în dezbaterea, anticipată, de altminteri, în paginile de până acum. Teoria formelor s-a edificat, de fapt, nu pe lecţiunea eronată sau confuză â Evului-Mediu şi a Clasicismului, ci pe o falsă proiecţie de categorii şi termeni — proiecţie retrospectivă — asupra textelor lui Platon şi Aristotel. E motivul invocat-acum .şi aici pentru a. re-citi

fragmentele cele mai semnificative, ele însele „victime" ale confuziilor sau demontărilor (parodice) ale scolasticii, în general.

Incontestabil, *Republica* este opera socratică a lui Platon unde concepţia magistrului proiectează codul/legile statului, principiile şi. raporturile dintre oameni, ierarhiile, funcţiile în stat, rolul codului etic şi, în fine, finalitatea operelor de artă; literatură este invocată aproape în exclusivitate, lui Homer şi tragicilor fiindu-le reproşate sau, mai rar, relevate unele aspecte ale creaţiei. Severitatea opiniilor pronunţate pare a fi inexplicabilă, ştiind că Platon a admirat, sensibil la frumosul homeric, eposul pus mai apoi în cauză în *Republica*[*6]. Contradicţia, se observă din Partea a Ii-a a lucrării, este flagrantă[47] şi începutul celui de-aî patrulea capitol din Partea a . Ii-a este edificator pentru această aparent inextricabilă neînţe[1] legere (principiile socratice şi severitatea condamnărilor sau a ameninţărilor în caz de derogare de la Legile Cetăţii)[48]. Educarea şi „creşterea" paznicilor devine acum, în Partea a Ii-a, obiect de comentarii dialogate. Adeimantos; fratele lui Platon, e chemat să ocupe rolul interlocutorului-discipol. Şi excursul este inaugurat astfel: „Ei, haide, ca şi când am spune poveşti, şi stând în rtihnă, să-i educăm cu închipuirea pe aceşti bărbaţi, aşa ca într-o poveste!"[49]. Dacă gimnastica are a forma trupul, „arta Muzelor" va acţiona asupra sufletelor"[0]. Filosoful afirmă, semnificativ şi profund, că *vorbele* (Cuvântul), „fiind ceva propriu artei Muzelor..."[51], au rolul lor benefic sau, dimpotrivă, nociv; concluzia *Republicii* este că obiec-t-^j^gaţipi 1*1 '•"pr^intă istorisirea Miturilor. Responsabilitatea *— se

i

glosează - -■ a celor care făuresc mituri fiind enormă în educare, ei trebuie supravegheaţi, condiţia ratificării creaţiei fiind miturile „bune".

Evident, Homer şi Hesiod sunt menţionaţi pentru miturile bune „istorisite", numai că ei au săvârşit eroarea de a compune şi „mituri mincinoase"[52]. Interdicţiile sunt extrem de severe în ce priveşte reprezentarea zeilor; nici chiar Homer, în pofida admiraţiei sugerate, nu este absolvit de la codurile Cetăţii. Vocea filosofului devine tot mai aspră: „Când cineva ar afirma aşa ceva despre zei, ne vom mânia şi nu-i vom da cor poetului şi nici nu vom îngădui ca dascălii să folosească astfel de poveşti pentru educaţia copiilor"[53]. Cen-zara se proiectează extrem de rigidă (se vor alcătui reglementări!). ..

Iată, prin urmare, rezumate succint, principiile Cetăţii în orei; nea recursului la opera de artă şi a rolului acesteia în educarea viitorilor „Paznici" ai Cetăţii. Ar fi aşadar de recunoscut aici un cad al motivelor şi al substanţei „Miturilor" (=• creaţiile puse în cheia ficţiunii creatoare). Pasajele următoare sunt, însă, revelatoare şi fundamentale în istoria reală şi nu contrafăcută a teoriei forme-

lor („genurilor"). E vorba de un fragment din partea a H-a urxie discursul:socratic, dialogal, abordează pentru prima oară, cred,.in istoria spirituală a lumii şi în istoria meditaţiei despre artă, problema textului, a modurilor de comunicare, a tipologiei acesteia; într-un cuvânt, asistăm uluiţi la formularea unor precepte şi categorii reconfirmate în devenirea secolelor. „Modernitatea" expunerii şi. profunzimea înţelegerii tipurilor discursive în formele originare, în arhetipurile epicului, sunt absolut incontestabile şi azi. Căci „povestirea unor astfel de mituri"[54] este începutul unei veritabile şî autentice

poetici narative! S-a epuizat retorica — pretenţioasă i—*i* a conţinuturilor („ce fel de mituri trebuie spuse şi ce fel nu?). Şi, odată încheiat capitolul privitor la „conţinutul poveştilor"[5]'", urmează. examinarea tipologiei „modurilor'", adică: „exprimarea acestora[4]*. iVFodalităţile de exprimare sunt acum obiectul demonstraţiei şî categoriile s-unt în mod evident specifice formelor narative: „istorisirea simplă[4] şi „imitaţia".

Suntem situaţi acum direct în *spaţiul formelor: diegesis* şi *mitnesis* sunt ipostaze posibile, conjugate sau disociate. Pl-aton on-struieşte — poate pentru prima oară în istoria inaugurală a poeticii — un model inspirat, prin. citate şi prin comentarii, de *Iliaiia* lui Homer. Naraţiunea auctorială şi cea heterodiegetică, soluţia relatării la persoana întâi şi relatarea obiectivată a persoane!! a treia; naraţiunea pusă în dialog, disocierea autor-narator; funiiJa personajului („Aşadar, avem istorisire şi atunci când poetul îh'fă^ ţişează vorbele fiecăruia, dar şi at-unei când el însuşi spune [ceea ce se petrece] între momentele rostirii acelor vorbe?"[58]) sunt pe rând puse în ordine. în fine, pentru ca atare clasificări să nu pară abstracte, magistrul construieşte, pe temeiul textului homeric, un *model textual* pentru fiecare ipostază a discursului. De unde, aptă, concluzia demnă de a fi transcrisă în întregime: „Cred că atţ;:m ţi-am explicat limpede ceea ce mai înainte n-am fost în stare. anume că, în poezie şi în povestirile mitologice, exista un [tip de istorisire] întemeiat întru totul pe imitaţie — aceasta este, *ei/'n* spui, tragedia şi comedia; există apoi un tip întemeiat pe■'expunerea făcută de către poetul însuşi — vei găsi acest tip cel mai *tanc* [reprezentat] în ditirambi; şi, în sfârşit, mai este un tip bazat pe ambele feluri, pe care îl afli atât în poezia epică cât şi în muJ-le alte locuri, dacă înţelegi ce vreau să spun"[57]. Recitesc — a câta oară? - - fragmentele Părţii a H-a şi mă întreb de unde au puri/ut naşte premisele „celor trei genuri* şi, din nou;>îmi dau seama că textul platonician a fost, de fapt, ignorat şi. că asupra, lui s-a, proiectat un. model târziu,' medieval şi-, ulterior, clasic, cftffei iîiteresat

•'!! ,-;WSir.»i> -

rie lectura atentă şi de cerinţele unei reale fidelităţi faţă de învăţătura socratică.

In ce priveşte sensul dialogului *Ion,* eseu consacrat artelor, singurul, de altminteri, cum domnstrează Constantin Noica în *Interpretare* la text"'[8], rolul lui Homer este "afirmat („Homer îndeosebi, care e cel mai bun şi mai zeiesc"[59])" fără echivoc. Important e faptul că Socrate afirmă, în dialogul său cu Ion, rolul interpretului (a tălmăci gândurile poetului!), al rapsodului („Şi-atunci n-am putea spune că sunteţi interpreţii" interpreţilor?"[60]), aserţiune de na-' tura să trimită, cred, la afirmarea poeticii textului. Or, în *Republica,* lucrare elaborată în perioada 389—369 .î.e.n., poetica devine, fără să exagerăm prin terminologia de azi, o veritabilă teorie a textului narativ, mai mult chiar, o hermeneutică a textului!

Poetica lui Aristotel (redactată aproximativ în perioada 334 -323 î.e.n.), în schimb, este prima lucrare destinată examinării, descrierii (poetică), analizei şi de-construirii formelor; e vorba, în primul rând, despre textul dramatic al antichităţii şi despre epopee. -Un lucru este cert: Aristotel pune formele sub semnul *mimesis-ulnl,* dar şi al diegesis-ului, ignorând în mod natural alte „tipuri/moduri de comunicare. Ele nu aveau cum să fie „inventate", întrucât ceia două moduri", independent sau în combinaţii multiple, exprimă condiţia de a fi a literaturii nu elemente specifice, autotelice. Arta poetică aristotelică, răstălmăcită, deformată şi trădată mai târziu în Intenţiile şi preceptele ei, e consacrată *jormelor,* structurii şi „alcătuirii" lor. Iată cum începe *Poetica* stagiritului:. „Vom vorbi dejprearta poetică şi despre f'ormele__ei^_ despre influenţa fiecăreia "uTparte şi despre felul cumjj^buie~săalcătuim fabula, dacă vrem ?a_ poezia (== citiţi creaţia literariy sa fie frumoasa^'. J^use~ sub semnul *mimesis-ului,* singurul ■destlnaf'să "preaŞeze natura forrrie-

irl ddII^^Ii~i^ilLdia, dfii-

rvbulsunt analizabile sub semnul iinor_criţerii_ disociativeTTimij-l^îăi

f

_ ij

„modul diferit" şfobiectul distinct al procesului da creaţie (p. 11).

' Consecvenţa discursului poetic aristotelic a fost nu o dată subli-■uată (vezi Umberto Eco); fără îndoială, filosoful asre în vedere în exclusivitate legile reprezentării *(mimesis),* deoarece categoriile in-vacate sunt: caractere, „pasiuni şi acţiuni"[62] sau: operele scriitori-U»£ „înfăţişează oameni în acţiune"[63]. în fine, punând în paranteză, deocamdată, analiza pertinentă a structurilor narative şi dramatice, itJ?ag atenţia asupra unui pasaj în totul edificator pentru patosul berarii, în exclusivitate interesată de bivalenta diegesis — mime-*--v; -„Mai există între aceste arte şi o a treia deosebire, care con-sista în *felul de a imita fiecare dintre aceste obiecte (■ ■ .)* cu ace-

îeaşi modele, se poate imita *povestind* (fie că se povesteşte *pr'm* gura altuia, cum face Homer, sau autorul îşi păstrează propria-i persoană, fără a o schimba) sau înfăţişând toate personajele în acţiune, în mişcare"[64]. Disocierile sunt de ordinul ,,modului" — să reţinem —- altminteri, termenul comun, *imitaţia, Ai* reuneşte în acelaşi discurs şi pe Sofocle şi pe Homer sau pe Aristofan.
Aristotel procedează în virtutea „legilor naturale" ale comunicării şi nu văd de ce nu am considera, *in nuce,* că *Poetica_j)Toc\arr}ii* vocaţia fiinţei de a comunica (imita) potrivit ţmor atribuite *eseri-*ţiSlmente "umane, de natură existenţială. „A imita - - proclamă *Poetică* — esTe^uh _dar__firesc liT oamenilor $r~se~ aTa!jl_jjTiar din copilăria lor *C~T7j;* pe_J.ângă aceasta, toţi oamenii simt plăcerea cHT a *irmta^KEsfe un pasaj extrem de important pentru a risca ipoteza dirnens'iujnLjmîro_poloqice Şi^^pjj^^j^^jynji^jjoj^aţie ('P'c'ă- « ~l?r~ ^T^oi-ori£inare_jde_ literaturii.* Oricum, *Poetica* nu oferă nici *vn* fel~de argumente în favoarea ecuaţiei epic — liric — dramatic, \: e de natură să infirme categoric toate construcţiile ulterioare, în. special artele poetice şi poeticile Evului-Mecliu şi alo Clasicismului întins până în plin veac al XVIII-Iea. Fanatismul secolelor XVI— XVII in materie de forme este bine cunoscut şi exacerbarea regulilor, definiţiilor şi taxinomiilor, tot mai severe şi mai rigide, canonizând prin interdicţii creaţia, nu va înceta nici măcar în romEr;-tism. Deşi voci precum aceea a lui Goethe pun sub semnul întrebării triada şi mecanismele ei severe.
Şi, în ciuda evidenţelor transmise de textele filosofilor greci, comentariile despre triadă nu au încetat secole la rând. deveniml una dintre obsesiile ilustrative pentru spiritul închistat, scolastic al unei magistraturi ce s-a dovedit mai târziu în plină eroare. Cjg= sificările s-au înmulţit; regulile statuate pentru diverse forme (tragedia mai cu seamă) au devenit mai pretenţioase şi mai categorice; mentalităţile, subjugate de atari precepte cu autoritate indiscutabil în epocă, au continuat să refuze tot ce înseamnă derogare de la „reguli". Nu este oare semnificativ că un spirit deschis şi curajos precum Voltaire rămâne tributar poeticilor clasice, refuzând (în perioada exilului londonez) să accepte „ororile" teatrului shakespearian? Şi exemplele pot fi înmulţite, fiindcă lipsa de receptivitate nu e cauzată doar de limitele literaturii frecventate, ei de rezistenţa unor prejudecăţi instalate în calitate de principii. Poate tocmai de aceea, judecăţile emise de Goethe au dobândit o semnificaţie istorică aparte. Nu numai Gerard Genette va fi atras de momentul intervenţiei lui Goethe, numeroşi alţi cercetători vor invoca depoziţia" re mare prestigiu a marelui scriitor[66]. Reprezentarea grafică goetheaBă (un triunghi având la cele trei unghiuri: eposul — naraţiunea; îi-^

rismul — situaţia şi drama — dialogul; laturile menite să unească sunt marcate prin monolog, acţiune şi reprezentare) exclude un. termen denominativ specific; aşa cum atrage atenţia Gerard Genette, e fixată, în schimb, o „trăsătură tematică"". Dar dincolo de posibile speculaţii, reflecţia goet-heană exclude formulele rigide şi inaugurează un spirit descătuşat de poncife, decis să nu mai accepte un sistem tot mai mult erodat şi supus rezervelor-critice. De altminetrî, ..roata" figurată de Julius Petersen (reprodusă de Gerard Genette) este opera unui cercetător format la şcoala autorităţii lui Goethe*[b].
Cărţile se succed şi teoria formelor îşi alcătuieşte o Bibliotecă tot mai avidă de noi perspective şi de interpretări argumentate, ţinând de contribuţiile cele mai recente în disciplinele lingvisticii şi ale „ştiinţei literaturii". Teoria literaturii devine tot mai permea-, bilă la rezultatele spectaculoase ale teoriilor limbajului şi ale semioticii lui Charles S. Peirce, iar categoriile formelor obţin, în cadrul naratologiei, un statut prioritar, având să explice şi să reveleze mecanisme definitorii pentru proprietăţile discursului literar propru-zis.
•în- seria atât de generoasă şi de bogată în lucrări plasate sub semnul tutelar al naraţiunii şi ai naratorului, cartea lui KMte -Haro-burger, *Die Logik der Dichtung* (1957)[60], mi se pare una dintre cele mai surprinzătoare ca premise teoretice şi ca soluţii cu valoare de concluzii. Gerard Genette, prefaţând ediţia franceză a cărţii, o socotea „unul dintre cele mai celebre monumente ale poeticii moderne"[70] şi adăuga, pentru a-şi avertiza cititorii, că *Logica genurilor literare* (am adoptat traducerea în limba franceză a titlului întrucât el exprimă mai-exact natura şi obiectul cărţii) a produs numeroase comentarii, dezbateri şi dispute.
■ Din multe puncte de vedere, cartea este un text incitant şi provocator, decis să radicalizeze teritoriul poeticii formelor; vehemenţa pledoarei şi ardoarea acesteia sunt remarcabile, chiar dacă unele teze ridică numeroase -semne de întrebare. Ea se revendică, în sens foarte larg, de la poetica aristotelică a reprezentării *(mime-sis)* şi a lumilor fictive, statuând un regim discriminatoriu absolut şi exclusivist în ce priveşte acceptarea discursului persoanei întâi In spaţiul literarităţii/fieţiunii. Nu e mai puţin

adevărat că unele concepte se deduc din estetica hegeliană, dar ceea ce este important pentru noi e poziţia cercetătoarei germane în problema formelor (genurilor). ■ ;

Kăte Hamburger consolidează imaginea unei teorii desprinse din sistemul prezidat de triadă, *formele fiind tipuri de producţie*
verbală, având drept caracteristică a literarităţii tra.nscenderea realului prin ficţiune;. logica literaturii {şi, implicit, a genurilor) se sprijină pe *logica limbajului* {logica, în accepţiunea iui Northrop Frye, se **referea** la natura structurilor semnificative), teoria preeminentă fiind teoria enunţurilor şi a enunţării *{Aussagetheorie).* Eliberarea radicală de .teoria clasică a formelor — crede autoarea germană — s-a produs după ce, în prealabil, afirmaţiile lui Goethe :au avut un impact puternic, deplasând dezbaterile spre conceptul, de „forme **naturale*,** independente de.triada incriminată.

Urmându-i lui Emil **Staiger,** fără îndoială primul teoretician de formaţie fenomenologică decis să modifice percepţia tradiţională prin „conceptul" sau „principiul generic" proiectat drept calitate originară născută din relaţia om—Lume, presupunând o viziune ontologică şi o clară afirmare a atitudinii fiinţei în raport cu lumea, - Kăte Hâmburger fructifică, până la un punct, teoriile emise. In prelungirea tezelor lui Emil Staiger, ar fi să amintim (cronologic, ele. sunt ulterioare, cum vom vedea) cercetările întreprinse de Ro-berft Harţi, partizan al ideii că formele sunt atitudini fundamentale, definitorii pentru om, în relaţiile acestuia cu realitatea, în demersul omului de a cunoaşte şi a explora zonele realului, care impune conceptul de „forme ale experienţei" umane; dincolo de atare variante (cele emise de Robert Hartl sunt din 1924), important e că influenţa geotheeană dă roade, şi teoreticieni, precum Staiger sau Hartl vorbesc despre „forme naturale'*, oricum un act esenţial şi net despărţit de amintirea triadei. \ ■.-■

Kăte Hâmburger are perfectă dreptate când afirmă imperativul unei *hermeneutici,* cu disponibilităţi interpretative la nivelul .-textului/textelor, cu stăpânirea criteriilor de analiză şi de decantare a invarianţilor acestor forme structurate **-ca** realităţi create. Ireductibilă, teza autoarei *Logicii genurilor literare se* fixează pe criteriul, primordial şi cu valoare arhetipală, al aarativităţii, singurul în care —-rr crede autoarea — relaţia creatoare realitate - •- ficţiune se împuns ca instanţă paradigmatica absolută. Suntem, vom vedea în pasajul transcris, în faţa unui sistem original, polemic chiar, ■/exclusivist, cum spuneam altădată, dar important pentru că: indicii săi sunt opuşi ineluctabil tendinţelor de a concilia vechea poetică a genurilor cu teoria ştiinţifică şi raţionala a formelor. Explicaţiile sunt **perfect** inteligibil şi, avertizez din nou, chiar dacă ele par restrictive şi segregaţioniste, reprezintă rodul unei meditaţii- de poetică extrem de bine articulată. „Doar din raţiuni teoretice, propritv-zis lingvistice, începem descrierea sistemului literaturii prin naraţiunea femeii) la persoana a III-a, altfel spus. prin ficţiunea epică. .Jdentifi-fii .epice şi a relatării (naraţiunii) persoanei a HI-a, ce
se operează graţie acestei definiţii, nu e valabilă pentru ansambk;] literaturii narative: într-adevăr, aceasta include în egală măsură te-raţiunea (recit) Ia persoana **întâi.** Gr, aşa cum **o vom** arăta, aceasta din-urmă nu este ficţiune în sensul conferit de **noi (şi care,** ara spus-«, provine din teoria lingvistică a literaturii). Paginile precedente ne-au-îngăduit să stabilim: *conceptul de ficţiune* nu e *ăeîirăi* în mod satisfăcător prin noţiunea de invenţie, ceea ce ar avea drept, efect-faptul că **o** naraţiune la persoana întâi imaginară, şi Sn acest **fel** 'fictivă', ar satisface conceptul de ficţiune; dar nu >s!rnctura_ji'a^ râtivă ;< literaturii persoanei întâi, ci numai acee"a"7r·îîţei-aturii persoanei a treia, *ficţionulă* în sensul **cel** mai strict al cuvântului. PQâţej>ervi_ ca_ punct de plecare pentru descrierea lingvistică a ÎJ-teratiirjill[1]. Kăte'■ Hâmburger construieşte cu o anume amploare dis-**cursaâ** argumentelor şi retorica sa pare acum atrăgătoare: **„într-adevăr,** ficţiunea narativă deţine **locul** decisiv în sistemul limbii, ea marchează frontiere între genuj ficţional sau mimetic, (ficţiunea epică, sau, în consonanţă cu ea, cea dramatică) şi *sistemul enunţi-atie al limbii" (s. .y>[2].* '■ - - ■ -. ■■■ :-

■;•-; O teorie coerentă, desigur, producând nu puţine rezerve .la; o parte a cercetărilor ultimelor decenii, dar articulată, argumentată, pusă.în cheia nucleului narativ, unicul generator, la nivelul limbajului; al unor structuri literare în cea mai pretenţioasă accepţiune a.cuvântului. : ., ..-..■■•
■ , ■ :

. , Naratologia contemporană ar fi greu de imaginat în absenţa iniţiativelor Şi a contribuţiilor şcolii formale ruse[63], moment inaugural eu consecinţe extraordinare în studiul literaturii, în cercetarea-structurii textului, în înţelegerea mecanismelor producătoare şi în ţtemistifiearea textului literar, eliberat de toate prejudecăţile unui impresionism primitiv, visceral. O lucrare precum *Morfologia basmului* (1928) a lui Vladimir I. Propp a îndeplinit un roî esenţial în cristalizarea naratologiei moderne; venind înspre **Sfârşitul** activităţii ^formaliştilor" ruşi, studiul consacrat basmului depăşeşte perimetrul unei forme, a folclorului şi recomandă criterii pentru examenul oricărei structuri narative, re.îevându-i funcţiile, apartenenţa la **-t}Ji** sistem, de relaţii intratextualc, revelatoare pentru morfologia /gramatica unei forme epice. în climatul, inaugurat de şcoala formaîâ, definit prin .fervoarea şi eotuzaismul lucid al investigaţiilor aplicate îndeosebi formelor epice {în versuri sau în proză), lucrările.lujM. Bahţin deţin un Joc. absolut privilegial. Să subliniem că poetica universală, îndeosebi cea americană ca şi teoria literară europeană au fructificat lecţia interpretărilor exemplare şi a studiului concentrat asupra textului şi fidelităţii' acestuia. Antologiile de texte p-y-blioate de· Tzvetan Todorov **5(p*efaţ*fe de** Roman Jakofoson; *TUe-*

orie de la litterature, Editions du Seuil, 1965) şi *Russian. Poetics,* culegerea de studii redactate de Departamentul de Limbi şi Literaturi Slave al Universităţii California în 1983 sunt doar două exemple relevante pentru orizonturilor deschise de contribuţia unei generaţii obligate, după 1917, să ia calea exilului sau să se refugieze într-un cvasianonimat, aşa cum a fost — în parte -- cazul unui mare savant: M. M. Bahtin. Stigmatizat în URSS, interzicându-i-se- să-şi semneze cărţile (primele au apărut sub diverse nume), M. M. Bahtin realizează unul dintre cele mai dramatice destine de savant şi de intelectual. Autor al unei pătrunzătoare analize a poeticii closto-ievskiene *(Problemele poeticii lui Dostoievski,* 1929), al volumului *Francois Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere* (1965); M.M. Bahtin este un teoretician al formelor, elaborând concepte însuşite ulterior cu un entuziasm şi o unanimă adeziune la Ideile puse de el în circulaţie. • ■ • .
încă din studiul din 1928, *Metoda formală în ştiinţa literaturii* (numit de el însuşi o cercetare critică de „poetică sociologică"), M. M. Bahtin exprimă un punct de vedere nuanţat Ia problema formelor; ideea că „Genul e forma tipică a operei întregi, a *întregului enunţ"* (s.n. LV.)[74], depăşeşte net orizonturile formaliştilor, cu atât mai mult -eu .cât — elemente regăsite mai-târziu la teoreticieni de talia lui Käte Hamburger! ■— poetica, socoteşte M.M. Bahtin, este în primul rând disciplina genurilor, adică a *demersului constructiv,* generator al „operei reale".: „Opera este reală -- scrie M.M. Bahtin — numai în forma unui anumit gen"[7^]. Conjuncţia construcţie — limbaj (enunţ) este infinit superioară, ca interpretare, edificiului şcolii formale ruse, sistem teoretic preluat şi amplificat în poetica europeană şi nord-americană. Este evident că M.M. Bahtin are în vedei'e, în afara oricăror speculaţii, forma în alternativa ei strict individuală, *formată,* structurată şi elabo-ra-iă în virtutea unui efort constructiv adesea extrem de laborios; Ea este „o unitate finalizată şi elucidată[41], aspectul „finalizării*, ţine să avertizeze autorul lucrării apărute în 1928, fiind o chestiune esenţială pentru teoria „genurilor[76]. De ce anume? M.M. Bahtin o va demonstra în lucrările sale de mai târziu, dar avem să înţelegem acum un element indeniabil al teoriei generale a formelor: ca structură, forma este expresia conjugată a unei viziuni compoziţionale, a unui demers constructiv *încheiat* într-o realitate palpabilă, reală, individuală, în care invarianţii (constituenţii) există-ca unitate'indestructibilă, demontabilă doar în abstract. Constantele formei,' în această accepţiune, sunt *a construi şi a finaliza,* operaţiuni cu elemente conexe finalizarea având,, cred, în vedere întregul, coerenţa,.
totalitatea finită, rezultat al unei vaste operaţiuni (procesul de creaţie) constructive.
Important e că, de pe acum, M.M. Bahtin ia în considerare receptorul („Opera este orientată, în primul rând, spre ascultători şi receptori şi spre *condiţiile determinate ale elaborării şi receptării"* (s.n. LV.)[77]. „Auditorul" şi comportamentul său (dimensiunea sociologică, în cazul cercetătorului rus, nu este eludată), reacţia acestuia, — iată termeni corelaţi de natură să antieioeze, premonitoriu, teoria formelor în viziunea fenomenologilor lecturii din deceniile de mai târziu.
Un fapt este evident de la începutul lecturii operei teoretice a lui M.M. Bahtin: formele se constituie, ca act creator şi ca proces de elaborare, în spaţiul limbii, sau, cum îl va numi frecvent cercetătorul, iri acela al *enunţului.* El realizează sinteza dintre „conţinutul tematic", „stilul şi construcţia compoziţională[78]. Tipurile de limbaje compun „genurile discursului"[79], diversele moduri de comunicare marcând „genurile", (dialogul, nararea/relatarea etc.). O menţiune specială i se cuvine următorului pasaj din *Genurile discursului:* el vine să reamintească faptul că istoricul formelor nu a ignorat specificitatea şi. natura diferenţelor „intergenerice", clar că studierea formelor „ca tipuri particulare de enunţuri verbale"[80] se conectează abia în poetica modernă cu teoria generală a formelor. Clasificarea sugerată de IVI. Bahtin (discurs prim/simplu şi discurs secund/complex) poate oărea, până la un punct, mai puţin operantă, deşi, dincolo de înscrierea într-o anume categorie, importante sunt explicaţiile (bunăoară, printre genurile „secunde" se găsesc romanul, dramaturgia etc, remarcându-se disponibilitatea lor absorbantă, asimilatoare).
- *Perspectiva stilistică* funcţionează prin extrapolări fertile ale categorilor stilistice propriu-zise. Un studiu precum *Discursul în roman®[1]* permite identificarea conceptelor bahtiene, neuitând eâ textul cu acest titlu datează din perioada 1934—1935, când M.M. Bahtin îşi clarifică propriile opţiuni, altele decât ale Şcolii Formale şi, bineînţeles, mult deosebite de postulatele structuralismului în plin proces de edificare. Cred că, alături de studiul *Discursul in roman,* unul dintre cele mai comentate în poetica romanului modern, exegeza poetică, exemplară şi perfect adecvată la opera scriitorului, destinată analizei operei lui Dostoievski *(Problemele poeticii lui Dostoievski)* oferă numeroase referinţe şi puncte de sprijin pentru o nouă considerare a teritoriului privilegiat al formelor. Considerat o structură heterogenă sub specia stilisticii şi a poeticii („Romanul ca ansamblu este un fenomen pluristilistic,

plurilingual şi plurivocal"[82]), se defineşte — în consecinţă — drept o formă *polifonică,*
41
absorbanta, indicând un proces intertextual. plural (acţiunea genurilor „intercalate"). Mobilitatea „vocilor" (discurs auctorial, discurs al persoanei întâi sau al persoanei a treia), se?cristalizează în-forme („Unităţi compoziţionale fundamentale*'[33]).. Mişcarea „genurilor' intercalate" este afirmată foarte clar: „Homanul ~- scrie M.M. Bahtin *în Discursul în roman* — permite includerea^ în structura sa a tot felul de genuri, atât literare, (nuvele, poezii lirice, poeme, scenete dramatice etc), cât şi extraliterare (familiare, retorice, ştiinţifice, religioase ş.a.). în principiu, orice gen :poate fi introdus în construcţia romanului. . .[u84]. Precizările continuă prin. serii de alte „genuri*, asimilate in structura discursului romanesc. Sunt -„genuri", scrie M. M. Bahtin, „care joacă im rol constructiv esenţial în romane, î#r uneori determină direct structura ansamblului romanului, crearid variantele speciale ale genului romanesc"[83]. Poetica, romanului' include, astfel, sub semnul heterogenităţii şi al proteismuiui (polifonia bahtiană având o accepţiune mult mai strictă, aşa cum vom vedea), confesiunea, jurnalul intim, memorialul de călătorie, scrisoarea, biografia, generând forme noi de roman prin interacţiunea textelor de acest tip. . -•■■ ■ . ■ ■■'■-,*:.:
Versiunea primă a *Problemelor poeticii lui DostoievsM,* revăzută şi dezvoltată în două succesive ediţii (1963, 1972) de către autor (versiunea românească prezintă cititorului nostru cea de a Ii-a ediţie) devine esenţială pentru exegetul poeticii lui M.M. Bahtin, pentru că ea reprezintă pilduitor o analiză amplă şi deschisă, transgresând vădit limitele poeticii structuraliste şi depăşind perimetrul desemnat de stilistică. Cartea este astfel modelul aplicat al unui demers structurat conceptual şi, prin urmare, dă socoteală asupra disponibilităţilor şi viabilităţii soluţiilor. E vorba de o ipoteză consolidată în timp pentru paradigma „genurilor[a] concepută de M.M. Bahtin. Se ştie că romanul dostoievskian a impus comentatorilor examinarea relaţiilor acestei opere cu romanul de aventuri (Eugâne Sue, printre alţii) şi, în general, cu literatura narativă apărută în .prima jumătate a veacului trecut în foileton'. Trama, .personajul, scenariul narativ, *mytlios-vă,* strategia dezvoltării, personajelor, elipsele,, funcţiile dialogului etc. aparţin experienţei celui mai mare romancier, cred, al secolelor XIX—XX.. Ceea ce este important pentru tema noastră se desprinde din examenul aplicat la e operă şi oferă şansa de a extrage termenii şi aspectele de natură să pună în pagină o mai exactă definire a formei individuale (specia).
Un element defel lipsit de însemnătate este acela al acţiunii interţextualităţii în orizontul şi teritoriul formelor; M.M. Bahtin pune, aşadar, în discuţie sursele tramei romaneşti d'ostoievskieme, surse aflate în romanul de aventuri, cum observam înainte. Atri-
42
butele şi „situaţiile de aventuri'", cum le numeşte autorul poetici consacrate operei lui Dostoievski, vin clin multiple relaţii cu forme ; adesea extraliterare (confesiunea, vieţile sfinţilor). *Heterogenitatea^,* termen definitoriu nu doar pentru roman, ci şi pentru alte forme narative, procesul intertextual ţin, pe drept cuvânt, de *poetica istorică,* profesată de cercetătorii] rus, de unde conceptul cel mai* însemnat pus în circulaţie de poetician: *polifonia narativă.* . ...
Câteva pasaje sunt însă de departe contribuţii la integrarea criteriilor şi caracteristicilor in definirea argumentată a formelor: categoria \ •■— scrie M.M. Bahtin —-,.renaşte şi se înnoieşte cu fiecare nouă etapă în dezvoltarea literaturii şi *în fiecare operă individuală a genului dat*[m] (s.n. LV.). Diacronia operează, în consecinţă, punând în îu-•mină natura "şi morfologia formei, dinamica acesteia, procesul permanent de metamorfozare, de transoendere a modelelor şi experienţelor' dobândite în. structura şi fizionomia formelor, căci forma reprezintă *memoria artistică în* procesul dezvoltării literaturii" (s.n. LVrf[M]: ,_■_
. Exemplaritatea analizei diacronice depăşeşte net cantonarea Ia opera unui scriitor, oricât de mare ar fi el.
opea i ir, oiât de ae a f el. ;M;_JaJh^_drniaa tre-ază, într-o cercetare impresionantă ca .vastitate a perspectivei (condiţie a" unei reaIe~Teorfi~ir~fbrmeIor[), _că *geneza* formei, trăsâ-t.unle"j5nstalfză"te ale~~unei forme structurate sunt rezultaţii] unui proces" Indeîtfflg ce se CuVliiu pait-ui-y în Slliflhl. Aşadar, poetica ro-
tarea unei cercetări laborioase, ample ca sistem jle__rel£rinle^-Şi_*a dimensiuni" ale " intexi^^iaH^ffîriTî' cazul Imforului *Fraţilor.-Xm'*[a]-mazdţ£Tgvoareîe"-"Ţs^SmFeHe absolut~strălucit ca fervoare şi erudiţie) sunt^cărnavale^cul^ („liţ6rat«rj_£arnavalizată"), proza^diajogalâ((„diaîogursoeratic")" şi satira meni|2pee _ţoate văzute şi '..percepute în devenirea istorică a

modelelor cunoscuţe_.scriitorului şi -fruetifj-cate~m interacţiunea si convergenţa textelor3_îndeosebi proprii roma-, mjIur~clTTorrhă poJifonîc37 aBsorbanîâ, rod^l sintezelor fecunde şi cuprinzătoare^ aî~^Interca]ăriîor[88].~"Sub semnul jţutelar al. carnayaJes-culuişj al măştii, in'fluente~cfetectate*vlo'c[e^r'îa Boccaccip^ Rabelais, ' Sha^e^^ar^^rvante^jGrmfmelslhaus^^^ proza"picarescă, Lesage, iar ăTTe varianţeljteliteraturâ carnavalescă s_uf5ZăIeIrQffllnuîâi_â? aventiîrr_Qfe_ttpul Eugene Sue. FfecTerJc_Soulie. Dumaş-fiul, Balzac, VicToFHugo~etc., în timp ce dialoga! şi "m'enîppeea (.,lib€râ^a7~m>-l tează M.M. Bahtin) au produs corespgndehţe "'împortajite (Voltaire, Diderot), K.'TrS". Hoffmâftn _P7 QPPJ^ E<laar~ Poe[83]^Se înţelege, cred, ,■• din comeniTăriile autorului studiului câvg^forua'este, până la uh \ punct, termen_uiseparâb^al poelkn^omanSnrjmodje^^|î^âr~Fi de ' văzut fn ce măsură nu devine, dincolo de viziunea prozatorului *şi* de soTuRile^con^pozîîibnalfr^ale fofnTeT~sînoWnTuI heterogenităţii şî ai proteisrnului, atribute definitorii ale acestei structuri în permanentă înnoire şi continuă nelinişte ordonatoare. ■ . ■

Sigur, poetica lui M.M. Bahtin incorporează numeroase alte concepte deduse — am văzut —• din componenta lingvistică a cercetării sale; formele se elaborează şi în prin enunţ (limbaj) şi prin proprietăţile discursului. *Plurilingvlsmul* bahtian înregistrează mutaţiile limbajului, teritoriu al edificării şi structurării formelor. Dar fiindcă Dostoievski este obiectul poeticii sale în cartea apărută, într-o primă versiune, în 1929, substanţa cercetării se găseşte în relaţii de strânsă interdependenţă cu abordarea şi clarificarea teoretică a categoriilor formei/formelor. E motivul insistenţelor din aceste pagini; ele reclamă o succintă referinţă provocată de identitatea obiectului şi de necesitatea — resimţită de cercetător — de a convoca şi instanţa teoretică a formelor. E vorba despre opiniile — adesea categorice şi uneori infirmate de evoluţia literaturii — ale lui Jose Ortega y Gasset, personalitate fascinantă a gândirii filosofice spaniole şi europene. *Meditaţii despre Don Quijote* şi *Gânduri despre roman* sunt texte minate de o oarecare inconsecvenţă. Elogiindu-l pe Dostoievski şi sesizându-i ou fineţe ;Valoarea (II considerăm un scriitor „formidabil", un „desăvârşit: tehnician"'), operei dostoievskiene i se refuză legăturile, intime şi transparente, de altminteri, cu romanul de aventuri (romanul-foileton) al secolului al XlX-lea. Contrazicându-se, Ortega subliniază,, totuşi, tensiunea tramei, concentrarea acesteia, neobservând, în schimb, funcţia scenariului narativ şi ciudat e că tot el va vorbi, atent, şi pătrunzător, de „stratagema de dezorientare" a cititorului, practicată de romancier ui extrem de avertizat asupra soluţiilor menite să producă *siispense-ul.* De fapt, dincolo de unele diagnostice hazardate (romanul, -pentru Ortega, este o formă epuizată şi „se află în mod sigur în ultima sa perioadă şi suferă de o asemenea .sărăcie. de .teme-posibile... ..[B0]), dincolo de incapacitatea filosofului şi esteticianului, de a recepta mari scriitori (Balzac i se pare, exceptând unul — două romane, „insuportabil"; *Comedia umană* e dominată, de convenţionalism!. . .), reflecţiile despre roman din *Prima meditaţie,* subintitulată „Scurt tratat despre roman" (1914), şi din *Gânduri despre roman* îl asociază, seriei de teoreticieni/poeticieni cu certe intuiţii în problemele formelor. E şi motivul anexării lui Ortega la comentariile despre categoriile şi invarianţii formelor.

Suntem, cred, în continuarea tradiţiei hegeliene (defel singulare ca ipoteză de lucru şi de interpretare) atunci.când formele sunt definite şi examinate sub specia relaţiei dintre, „fond" şi „formă"; nu exclud o anume inconsecvenţă chiar şi în explicarea acestei legături, pe de o parte concepută cu un raport între doi termeni

Inseparabili („..- şi fondul poetic curge liber, fără a i se putea impune norme abstracte"[91]), pe de altă parte, disocierile par a se .clătina, mai cu seamă că „fondul" se confundă cu „tema", iar forma e identificată, relativizam, cu „organul". Alte variante par să simplifice categoriile (forma e „aparat expresiv al fondului"?), chiar dacă este incriminată mentalitatea scolastică de separare a celor două categorii; cum rămâne, însă, cu ele, când Ortega însuşi re-eLamă disocierea lor?. . . în fine, o definiţie mult mai atrăgătoare ar putea fi, într-o accepţie cu o arie mai largă, forma: „ . .. expansiunea unei anumtie teme poetice fundamentale"[92]; aşadar, forma construieşte; fondul e tendinţa sau elementul intenţional. Mecanismul e, în. general, uşor demontabil şi relativ arbitrar, îngăduind, totuşi, să deducem* că forma este împlinire, desăvârşire a conţinutului, element potenţial, cu virtualităţi de substanţă şi, eventual, de directivă ideatică. Definiţiile lui Ortega par să se deplaseze, având un caracter aleatoriu, deşi, aparent, pun în mişcare două categorii tratate didactic (fond — formă). Istoricul formelor nu e lipsit, aşadar, de manifestări dintre cele mai diverse, polarizând atitudini şi

principii, partizani şi adversari vehemenţi ai unor ipoteze lansate; tradiţiile la rândul lor, îşi perpetuează punctele de vedere formulate, iar poieticile, artele [1] poetice, retoricile şi lucrările filosofilor lansează directive dintre cele mai contraversate, în unele momente ale devenirii literaturii şi ale teoriilor despre arta literară. Cert e că mişcarea amplă de idei, doctrinele, programele, manifestele literare etc. influenţează sau fac efortul să impună *modele,* şi ele transgresate într-un proces inexorabil de depăşire a experienţelor care preced.

Teoria formelor şi-a consolidat statutul şi autoritatea în sfera extrem de agitată a ideilor şi disciplinelor. Semiotica, poetica, teoria literaturii, retorica modernă, psiho-sociologia literaturii, psihologia artei, teoria textului, pragmatica lingvistică, teoria lecturii şi a actelor de lectură şi, evident, istoria literaturii colaborează, iar locul geometric al formelor continuă să atragă atenţia cercetării. Când Vladimir I. Propp revoluţiona optica studierii basmului*/ şi oferea noi criterii, concepte şi taxinomii funcţionale, *ideea era că \ studiul formelor e de fapt o cercetare morfologică,* potenţial disponibilă pentru demontarea invarianţilor, structurilor, personajelor,; pentru logica acestor structuri. \

V. I. Propp indică coordonatele posibilei abordări a „obiectului"', în cazul nostru, o anume formă: „Este greu de presupus —- scrie V. I. Propp — că s-ar mai pvitea pune la îndoială faptul că .feno-menele şi obiectele lumii înconjurătoare pot fi studiate sub felurite aspecte: al *alcătuirii* şi *structurii* lor, al *proceselor* şi *modificărilor*

la care sunt supuse, al *originii* lor"[9]"* (s-n. I.V.). în fine, şi remarca proppianâ ne situează în orizontul structuralismului anunţat de Şcoala formală rusă, studiul formelor are a stabili taxinomii, ru-mai în funcţie de „indicii formale" şi de „structură"[94], nefiind eludată dimensiunea antropologică.

Şi de la mesajul inovator, modern, deschis, şi cu implicaţii cor.--siderabile în poetica secolului nostru, la mecanismele comunicării şi ale naturii semnului distanţa este semnificativă, reconfirmăr-d condiţia necesară a diacroniei şi a poeticii istorice. O lucrare precum *Principiile comunicării literare* a profesoarei Măria Corti îşi păstrează, cum vom vedea, semnificaţia pentru evoluţia studiului lingvistic şi literar. Semiotica nu-şi poate refuza un punct de vedere asupra formelor (genurilor); Măria Corti discută natura şi specificul comunicării, relaţia „emitent" — „destinatar", semnul, limbajul poetic etc, dar nu uită să se pronunţe şi în problema formelor (cap. V: „Genuri literare şi codificări").

Nucleul de unde se instituie categoria formei este textul, jar funcţia lui semnică îl face să graviteze spre alte „semne". Un atare „ansamblu", cum îl numeşte Măria Corti, este „genul" literar, „ca un loc în care'opera intră într-o *complexă reţea de relaţii cu alte opere"*[95]. în mod firesc, teoria formelor devine (să ne reamintim demersurile lui Emil Staiger, Kăte Hamburger, Northrop Frye, Gerarcî Genette, Roland Barthes etc.) o *teorie a discursului literar.* Reme-morându-ne istoria şi protoistoria meditaţiilor despre forme, reafirmând statutul de categorii normative, restrictive, decise să ameninţe natura ireductibilă şi organică a formelor din poeticile medievale, ale secolelor XVII şi XVIII, presiunea scientismului şi a pozitivismului veacului al XlX-lea (evoluţionismul; „genuri ■— spe-cii"; selecţie naturală etc), re-facem traiecţiile unor metaîităţi şi inerţii ale spiritului, fiindcă, e momentul s-o spunem, teoria formelor ţine de altitudinea şi cultura unei epoci.

Desigur, observaţia Măriei Corti potrivit căreia formele propun un „anumit *model* de interpretare a realităţii" (s.n. I.V.)[96] e de examinat în relaţie cu invarianţii textului (subliniez: ai celui narativ în primul rând!) precum: personajul, motivul etc, dobândind prin formă o „fizionomie de plecare"[97] (p. 158); cu alte cuvinte, structura, „tipul de utilizare contextuală" e corect explicată[08]. Poate că mai concludentă este afirmarea naturii deschise a formelor, expresie a unor *procese,* a unor mişcări corelative, dinamice în cele din urmă.

Am invocat lucrări şi personalităţi, teorii, directive, doctrine şi ipoteze; ele sunt, aproape întotdeauna, rezultatul unui îndelung,

complex şi adesea sinuos proces de cristalizări, conflicte şi regrupări. Su'it poetici şi texte filosofice; arte poetice şi lucrări consacrate i_ specializat — unor teritorii ale cunoaşterii în sfera, în continuă evoluţie, a literaturii. Din concertul general istoric al discursului critic sau filosofic, istoric sau poetic, de semiotică sau de teorie generală a literaturii nu pot lipsi categoriile receptării şi ale receptorului, având să modifice şi să influenţeze — prin alegere — destinul formelor. ';, *'.]'. i* --:■:.■

Lucrările comentate şi tezele, unele gravitând spre alianţe şi consonanţe de idei, altele aservite codurilor tradiţionale şi unei scor lastici anacronice, suferind de imobilism şi inerţie, au pledat de-a lungul secolelor pentru categoriile intrate în conştiinţa de sine a literaturii. Avem acum de stabilit mai

exaot condiţia formelor individuale, structuri edificate ca rezultat al unei viziuni constructive şi al naşterii unor realităţi organice, consubstanţiale ca semnificaţie, mesaj şi acţiune în timpul şi în spaţiul literaturii universale.

„Instituţia" formelor

Spre sfârşitul comentariilor de natură teoretică, dominate — cum sper că s-a văzut •— de rezonanţa istorică a unor lucrări fundamentale, şi, odată schiţată —'■ sumar, e drept — directiva generală a poeticii istorice în problema formelor văzute drept categorii generale, expresie a unor atitudini fundamentale, ontologic şi gnoseologic vorbind, ar fi de privit succint natura formei individuale, a categoriei ce rezultă din procesul de elaborare, având etapele şi criteriile sale, invarianţii săi.

în opinia unei semioticiene italiene precum Măria Corti, citată , şi pusă în paginile consacrate categoriilor generale ale formei, categoria individuală, structura organizată, formată în cadrul unui proces laborios *(poiesis),* poate fi studiată din unghiul câtorva 'proprietăţi şi caracteristici general valabile, dincolo de particularităţile compoziţionale şi de soluţiile adoptate în enunţ şi discurs de scriitor, in una dintre „convorbirile" lui Marin Mincu", Măria Corti lansează următoarele puncte de reper: o. forma, ca expresie a demersului comunicativ, dialog al fiinţei, se întemeiază pe un număr determinat de *coduri literare,* adică, pe un anumit sitem de reguli statuate în timp, în procesul de devenire şi transcendere a modelului/modelelor, cred eu, adăugând la enunţul profesoarei italiene; *b.* formele" aparţin — fenomen subliniat în eseul nostru, îţi cadrul unor comentarii anterioare — unui sistem cultural, unor „tipuri de cultură"[1'*; S"] c. regulile prezidează în actul producerii, al creării formei; *d.* conexiunile şi relaţiile indisolubile, consubstanţiale, ale invarianţilor (motiv, personaj etc. şi elementele formante) sunt relevante; in fine, e. textul elaborat/produs tinde, într-un proces intern, imanent, spre depăşirea codurilor, spre o permanentă tendinţă de metamorfozare şi adecvare a formelor[101]. Termenii utilizaţi de Marja Corti pot fi regăsiţi la un teoretician şi poetician al formelor ca Tvetan Todorov (codificarea diverselor proprietăţi *formate* ale dis-

cursului literar independent), partizan-al ideii că formele au daruî de a' *instituţionaliza,* prin codurile fixate în timp, „legislaţia" (regulile) formelor. în studiul prilejuit de analiza primului episod din romanul lui Lev Tolstoi *Război şi pace,* Benjamin Hrushovski glosează asupra naturii modelului şi a constituirii lui; considerându-I conjugarea unor principii (al echivalenţei şi al „asemenea-realului"), cercetătorul enunţă ideea că formele sunt rodul şi expresia materială a unor *instituiţi literare;* mai exact, ele sunt veritabile instituţii lite-... rare[102]. .

Ceea ce teoria formelor, îndeosebi începând cu Şcoala Formală rusă, a pus îrt operă cu pregnanţă şi aplicaţie analitică este aspectul. creării formelor, al „formării" formelor. Una dintre cele mai inteligente perspective o găsim în lucrarea filosofului italian Luigi Pareyson*(Estetica. Teoria-formativităţii).* în *Prefaţă,* întâlnim cei doi ter-meni-cheie ai lucrării: producerea şi „formativitatea"[103]. Cel de-al doilea termen, precizează şi în ordinea unei semantici necesare autorul, substituie termenul de „formă", întrucât forma are un sens mult mai ambiguu şi duce, crede Luigi Pareyson, spre categoriile „conţinutismului*, cu o inoportună antinomie „materie" —- „conţinut".

Terminologia. esteticianului filosof este relativ simplă şi nu văd de ce nu ar fi convingătoare într-un domeniu unde teoria tradiţionalista a impus relaţii mecanice şi îngheţate, compromiţând înţelegerea procesului organic al elaborării structurilor literare. Intim asociate, forma şi „procesul" sunt indicii unei realităţi *formante* (termenul îi aparţine, de asemenea, lui Luigi Pareyson) şi nu e vorba de un simplu joc de cuvinte atunci când filosoful italian formulează, sintagma: „formă formantă, formă formată"[104]. Pe traseul unui proces formativ, forma se constituie la *împlinirea* (sau, poate, la încheierea?) procesului. Să transcriem: „...în afară de existenţa ei ca formă *formată,* la capătul *producerii,* forma acţionează deja ca formantă în cursul acesteia"[105]. S-ar putea ca teoria formelor să reţină din. consideraţiile, incitante altminteri ale acestui filosof, mai ales ideea de proces şi de *lege;* aceasta din urmă are în vedere — să subliniem — organizarea şi finalitatea internă a formei, aspectul său de *„artifex* lăuntric". Dacă legea este sinonimă cu codul/sistemul de operaţiuni care guvernează procesul de structurare a unei forme (specii), atunci, fără îndoială că aflăm în comentarii o excelentă trimitere la mecanismele examinate şi de-construite ale structuralismului şi ale cercetărilor ulterioare.

Şi mai clară este următoarea precizare din lucrarea lui Luigi Pareyson: „ . . .forma nu este \ decât procesul însuşi al formării sale, ajuns la încheiere, adică *deve-*^ \

nit total şi întreg"[1] ?[6]. Părţile-şi întregul aparţin, s-e ştie,, logicii interpretative a structuralismului interesat de fenomenul.organic al alcătuirii, compunerii şi coerenţei interioare, concepută ca act indestructibil[107]. - ■

: Natura proceselor, interacţiunea şi devenirea în timp a formelor {poetica istorică) sunt de natură să pună în lumină uri aspect textual important în cercetarea de azi, dincolo de diversitatea interpretărilor şi revendicărilor în acest domeniu. E vorba de aspectele şi manifestările *transtextualităţii,* de aboi-darea acestui fenomen din unghiul lingvisticii şi din acela, extrem de relevant, al literaturii. Relaţiile care pot determina şi declanşa modificări, unele la nivel intertextual, altele având să determine transcenderea textului, sunt multiple şi Gerard Genette ie-a examinat, sub specia acţiunii în literatură, în lucrarea *Palimpsestes.* Procesele au fost chiar privilegiate în studiile româneşti şi Irom menţiona doar numărul din *Studii şi cercetări lingvistice* {an. XXXVI, 1985, nr. 1, iartuarie-februarie), dedicat în întregime intertextualităţii[108]. Fenomenul nu e de fel simplificabil şi, începând cu definirea categoriei graţie contribuţiei Juliei Kristeva *(Semeidtike,* 1969: intertextualitatea fiind manifestarea unei anume co-prezenţe a două sau mai multe texte sau prin intervenţia unui.text în celălalt), categoriile transtextuali-, taţii au avut o evidentă preeminenţă în cele mai diverse cercetări.)}. Raporturile, interacţiunea şi difuziunea textelor, sistemul referenţial produs au stimulat cercetarea polivalentă a textelor/formelor, o netă şi limpede integrare a operelor în sistemul „genurilor"; în lucrarea pomenită a lui Gerard Genette, literatura, aşa cum ne avertizează subtitlul cărţii din 1982, este văzută în nivelul unde *arhitextulfarhitextualitatea* relevă înţelegerii cercetătorului un ansamblu de categorii precum discursurile, „modurile de enunţare" {!), „genurile" literaturii etc. prin depoziţia (mărturia) fiecărui text literar văzut în individualitatea şi integralitatea sa structurală. Dincolo de terminologie, discutabilă şi nu de puţine ori redundantă {ea poate fi redusă, de fapt, la elemente simple ca percepţie a obiectului analizat: textul literar), manifestările transtextualităţii, spu-! neam, sunt: *intertextualitatea, paratextiialitatea, metatextualitatea,* j *hipertextualitatea* şi, ceea ce numisem mai sus, în. dorinţa de a ! arage atenţia, *arhitextualitatea.* Ultima c de natură sâ intereseze, strict delimitat, teoreticianul formei, întrucât relaţia discretă, organică, poate indica apartenenţa la o formă anume precum romanul, povestirea, poemul etc.

Sigur, JntertextMai'1 Htea prov^'ă celg_rnai numeroase obSer-vaţij^joat-e fructuoase pentru stua^ul_formelor_şi pentru înţelegerea mpoxţurjjbr (în diacronie şi in sincronie) genera^reZJÎe^îevemri şiexprimâri ale formelox.indivMiiaie^E un *dialog* real între texte[109] ..

ş p j

icfirrjto"~mvelul* *poietiai* (aî ^producerii şi ~al^fac7p^£ extrem de numeroase~şi de edificaţşare. într-un text al lui Umberto *Eco*[u0] *(Lire,* nr. ilY. iunie 1985). autorul *NihneliuTm!idu!iriLtm~T5s*^~ ptîadea curiozităţii criticilor şi, probabil, mai_ales__ȷa-cititorilor—săi, ni dea expliciţii de tipul celor (cunoscute): „cum am lfi7~

”

scris...". Glosând _asu^ra_ţl^ufui7~exemplele lui despre "semnificată titlurilor ca element paratextual sunt concludente^ clar mult mii importante s-imţ. rTpyvSTnTrîtTr asiipră texteBr {lecturilor) pregă-^! {poietică) şi invocarea_Jor_ftr-atate 5ispre otrăVuri, cataloage[7] *ăe'*bibli^tea.'ărhive explorate, lucrări d£-arfittectură medievală, cro-nici medievale) ne plasează direct în spati.uLinlfirtextualiţăţii. Mi-am ăctiis aminte, pentru a prelungi, extinde şi îmbogăţi spaţiul interactiv al intertextualităţii, de textul lui Ţhomas Sfann, *(Dam am scris Doctor Faustus,* mărturisire care urmează romanului *DoctorTaustws.* AcesTT.roman. aJ romanujiu^_a^ţţei_2iu_niit de *autoriir~Munteturvră-jit,* datează din 1949 ?i descoperă cilitorulS^âbăFăţofurscriitorulul, nnţverşul lecturilor şi al meditaţiei, al Bibliotecii, aidoma celei bor-geslene. imensă şi activâ^eneroasă în_conotaţii si în sugestii. Izvoarele operei sunt de aflat, desigur, "şi în drama poporului german, cutremurat, ca destin, de întunericul erei naziste, dar şi luminat de aripile geniului unui alt Faust, eroul lui Thomas Mann: compozitorul Adrian Leverkiihn. Un proiect vechi (datând încă din 1901) îi atrage atenţia (pactul cu diavolul al artistului) şi apoi numeroase, uneori paradoxale ■— aparent — lecturi, precum: *Gesta Roraanorum.* (ciclul de povestiri medievale, multe inspirate din seriile orientale ale *Cărţii celor* o *mie şi una de nopţi,* motiv pentru una dintre creaţiile muzicale ale protagonistului cărţii de mai târziu, Adrian Leverkiihn), cartea celebră a lui Robert Louis Stevenson, *Ciudatul caz al doctorului Jekyll şi cd domnului Hyde* (sunt ispitit să amintesc, sub specia surselor şi a „naratologiei", că prozatorul engîez este auto» rul unei surprinzătoare serii *Noile nopţi arabe,* trimiţând, aşadar, la ciclurile inepuizabile ale Orientului),

lucrări despre Nietzsehe; lucrări de istorie a muzicii; E.T.A. Hoffmann {nuvela fantastică de un fabulbs extraordinar!); despre opera şi viaţa lui Arnold Schonberg, creatorul dodecafonismului şi al unui *Tratat de armonie;* Shakes-Peare; Adorno, biografii ale unor mari compozitori; bineînţeles *Fausţ* al lui Christopher Marlowe *(Tragica istorie a doctorului Faust,* scrisă în secolul al XVI-lea); cărţi despre Luther şi scrisorile aces7 tuia; Grimmelshausen, o carte despre James Joyce a lui Harry Levin
51
(scriitorul notează că, deşi nu avea o legătură directă cu proiectul său, l-a ajutat să-şi cristalizeze atitudinea faţă de viitorul său erou)'; Kierkegaard (romanul, recunoaşte Thomas Mann, se înrudeşte QU gândirea filosofului); lecturi din Dante etc.

Revin, explicabil, motivând, de altminteri, una dintre confesiunile acestui „Jurnal" de creaţie, lecturile din şi despre Nietzsch.e, corespondenţa filosofului german, precum şi Richard Wagner. Am lăsat deschisă lis.ta acestor „izvoare" dintr-o poietică până la un punct unică în istoria elaborării unor proiecte narative de mari^pro-porţii. Afirmaţiile scriitorului sunt mai mult decât elocvente pentru mecansimele creaţiei: ,,într-o seară, după o lectură, Leonhard Frank m-a întrebat dacă pentru Adrian am avut înaintea ochilor vreun model oarecare. I-am spus că nu şi am adăugat că tocmai în asta consta dificultatea: în *a inventa din nimic o viaţă de muzician care să se înscrie plauzibil printre personalităţile reale ale vieţii muzicale moderne. Leverkuhn eră, ca să zic aşa, o figură ideală, un «erou al timpurilor noastre», un om care poartă in el suferinţa epocii*[111] (s.n.).

'■■.■•■■;■

Iată, prin urmare, de unde explicaţia pentru^ exemple şi pentru această secţiune numai aparent digresivă: manifestarea inter-textualităţii. ■■ cel puţin una dintre ipostazele posibile ale acesteia, f iindc'ă_^ la nivelul formelor, iriterţextualitatea se exprimă şi *prin ^acţiunea TnodelvjAnlmQdsl LQL^* prin „inţemaţignaliţatea" realir~a_Jormelor, prin circulaţia lor în spaţiile tuturorjiiteraturilor şi "prin efectul extraordinar al urîd7~qj5ere-cheieJ creaţii^ fanjiamerP tale^lfle memojueTJpinîuălefa umanităţii, aşa cum am să arat. , lTnTbe"rţo~Ecoavea perfectă dreptate,jaraf râzând, parcă, o exactă . definiţie a intertextuafităţii._în ^acelaşi texţ_ des'p.re *Numele trandq.-firului* şi desgre^ sursele poetice ale cărţii, semioticianul jţajian ţinea. săiToteze: „. . .*cărţile* vorbfsc mpţ-pn desprp a.Up pârţisT orice în-îîîT povesteşTe~~~b altâZlsţâmp_lare_deja povesti"fa*t~T~O Stta*
jp ţp__j p
Homerj_ o ştia Ariosto, ca să nu mai vorbim ciespre Kabelais sau despre Cervantes***îr™~
"*"" Intertextualltatea este, fără îndoială, procesul cel mai dinamic şi^^totocTată, mâT fecuncTin orclmea devenirii sr^modernizârIi[K] formelor; .nit e mai puţin adevărat că relaţiile intertextuale^natura acestei interacţiuni şi a difuziunii, pornind de la un anumr' text considerai: locui geometric al procesului de iradiere, de transmitere şi _carjţare, se observă nu numai la mvielul enunţului sau al discur-sului_(mai pronunţat), dar şi la acela al unor invarianţi ai semnific catului. Un exemplu ar putea fi acela al~rirculaţiei şi miluenţeLJnflz Avelor şi m-am gândit la opere, celebre fără îndoială, cum ar fi
52
Jurnal din anul ciumei (1722) alfujjDaniel^efoe, *Ciuma,* (1947) fomanul-alegorie şi.jîrnţjgljaLJui *AUye7<CXS3mus~Husarul de pe aco-jieriş* (l^MŢTadmirabUa proză a lui Jean Glono, şj^ini^ine. ~*W amor en. loş tiempos de chbTera^l$86),* fascinantul şi tuf5uraţorui_jp.mari jiJjjLbirilox delirante şi ievastatqare^al lui^Gabriel,„GarcJaJ£âr_qiJez. Circulaţia şi, de ce nu, influenţa motivelor pune în formă texte unde viziunea, cronotopul şi semnificaţiile, natura figurilor şi dimensiu-nea'lor îîetefmină şi evidenta structurare —TnTr-un spaţiu şj. într-un orizont de fiecare' datăalteic — a operelor memorabile ale :elbr ititi
însemnătatea proceselor intertextuale, decelabile. înlăuntrul re-uţiilor dintre creaţii, poale—fi-,de o natură aparte şi am să invoc opiniile luifMichagX Riffaterre./ Reflecţiile sale au în vedere dubla iiţmensiune â~îenomenuiui,pimpor1^jîtr^r*perltru f-eceptorul ^anTsesi-zfează interferenţele, şi interacţuinea modelatoare a textelor în sis-ţmULdalrciarpitate si ^e cumulare de noi elemente~?Id~m3^T~
(ghiul hipotextului ţfopera aflata la începutul, .să spunem, al *urîeî* aeyeniridecj^ive, cum ar fi, bunăoară,- obsedanta influenţă a epo-.sului~~~Fionieric în numeroasele_.
recureiuTni^motiw7~sinTboIuri şi scenarii) sau-, al foipertextului*JJunSe* au loc prefaceri şi deplasări igsea radicale prin ■ parodie^sau prin „ps^orforrnTtHţîi", cum ăr~fi *[Jli.se* al lui James Joyce__în raport cu modelul antic sau, la noi, *Tţganiada,* epopeea lui I. Budai-Seteanu). Pentru citi

tor,"T^măTcă* jvlichael Kiitaterre, mtertextualitatea se confunda, in .ultimă, analiză.
cti
__a|cţjrovocator_^|^sljfnulŞEor al coresporP şi demersului comparatist propriu-zis în spa-"ToTacum că cercetarea tematologică în crîîîca (motive, circulaţia motivelor, „alianţele" acestoraŢ*este inimaglnaBîTa' îţi ~afara unei perspective capabile' sfi perceapă TnecămsmTuintef-'textual, de unde —- spurife Kiffaterre — captarea, semnifiraţipi^}[3]
ftfm feiiojnengT^r^Ie^jŢajxşţgjxJjja^^ este largă şi interfgrgnţe'le inţertextualităţii cu paratextul. sunt legitimate de natura textuhii. -Titlurile, preleţeie, postfeţele, notele, ilustraţiile şi, in general, toate elgroenlele (inclusiv cele de~*DTTţtn vizual), proiectele, bruioanele, pianurile"~sehiţate de scriitori funcţionează în ""^rrDtarrţa~~^îrtilaîa7" PQtenţială a unei creaţii, ca^eremente^e~l3aTâ1^xT^^
in. litefăTuTa rumăria:*Jurnalul* lui Liviif Rebreanu apărut în ' Editura Minerva OT"^ele~d*ouar* vofuTne," deocamdată, şi co-iU^L^Zunm^jămpi^Ed. Minerva, 1981 precum şi „dosăreie's~âlcătuite de Niculae GHerân pentru seria de QggTe^suntabsolut revelatoare pentruJ:orturantujLlaborator al scri-[3]^lui_luXILisdSlRebregnUj pentru treptele procesului de creaţie si ucenicia de galerian a scriitorului).

Una dintre cele mai frumoase pagini destinate comentării îrit textualităţii aparţine IuifHoIâ*nd Barthes^ „Citind un. text relatat ■ *ăe* Stendhal ţdar care nu este~al lui)7 îl regăsesc pe Proust printr~na detaliu minuscul- (...) Altundeva, dar în acelaşi chip, în Flaubert, merii normanzi in. floare sunt cei pe care îi citesc plecând de ';; Proust, Savurez regatul formulelor, răsturnarea originilor, *deztrir-voltura care face să vină textul anterior* din textul ulterior. înţeleg că opera lui Proust este, cel puţin pentru mine, *opera de referinţa, mathâsis* generală, *mandata* al oricărei cosmogoniii literare ■— aşa cum erau Scrisorile Doamnei de Sevigne pentru bunica naratoruii'3, romanele de cavalerie pentru Don Quijote etc; aceasta nu însearnjw nici pe departe că sunt un «specialist»- al lui Proust: Proust este ceea ce îmi vine în minte, nu ceea ce chem; nu este o -«autoritate».-, ci pur şi simplu *o hinintire circulară.* Şi chiar asta e inîer-textyî: imposibilitatea de a' trăi. in afara textului infinit •— fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul vizual: cartea face sensul, sensul face viaţa"[114]. Michael Riffaterre avea perfectă dreptate atunci când afirma că intertextualitatea se referă la capacitatea cititorului de a asocia textele citite unui alt text, mecanismul fiind revelator şi pentru semnificaţia operei interpretate, pentru actul genezei operei *(poiesis)* precum şi pentru o privire întemeiată pe tematisro critic, de unde relaţiile de includere/excludere din spaţiul textului — obiect de cercetare__a altor texte[115].
Se ştie că |rnet-âlextuâllţHea^are accepţkrni_cfiverse, fŞincolo *I\P* surse şi de finalitatea acestora; analogă sau nu__cu_accepţiunea re-carnosclTEa^TnTTngvistica de azi, eategdrTâ~cFe metatextualîîate^(in ~îî-teratuTây^in^^îrr^Tecîere^ un j^oces^mult mai vechi de fapt decât. 6 stabiTTf~ln~g·en'er~aI7 în j^are^^ntg^S^Qiai^^^^
interprelare/col^ntârTu^^^_ârriex°t'. Trimiterile făcute^Tâ Am;K Gide~Iriă~TaTteaTă_ *PtiMiăes "JT895),* cfar mai cu~~seâmă romanul *Lei FâMAî'^I^Sf* unde „JumăluF scriitoruIuT (Edouani
(
pregăteşte romanul. .. „Les Faux-Monnayeurs", sau în literatura erigiezaŢ romanul lui AJdous Huxîey *(Punct contrapunct)* ca şi tetralogia lui Lawrence Durrell pun în cheia metatextualităţii opere ale reflecţiei şi inteligenţei lucide a scrisului. Fiindcă menţionez procesul intertextualităţii, ciclul romanesc -al lui Lawrence Durrelî mi se pare unul dintre cele mai pasionante şi mai spectaculoase pentru „veghea" metatextuală a prozei moderne. Atât vocea naratorului auctorial, istorisind pătimaşele şi sfâşietoarele nopţi ale Alexandriei, cât şi destinele din *Clea* şi din *Balthazar,* din *Justiţie* sau din *Mountolive* sunt reluate şi dezvoltate după principiile structurilor muzicale {temă şi variaţruni), iar paginile se rescriu din alte şi uluitoare unghiuri. Când naratorul trimite „Caietele" pentru ta

fialtriazar să le amendeze, completeze sau pur şi simplu să le ad.-aîsteze, avem revelaţia că e

vorba de substanţa primului volum *fj-ustine);* bătrânul poet grec sau ciudatul prozator Pursewarden : romanul la persoana întâi al lui Jacob Arnauti („un jurnal al vieţii du} Alexandria văzxttă. de un străin în anii '30"[ue]; jurnalele, frag-.ţtentele paralele de romane (romanul lui Arnauti, *Moeurs)* etc. sîint variaţiuni pe o temă simfonică majoră: iubirea şi devorantele şale \ manifestări în spaţiul paradisiac şi de infern cutremurător al

Cititorul, acestui eseu areV poate, să se întrebe dacă fenomene e „preluarea" unor motive sau simboluri, parabole şi „istorii epice" de către scriitori prin „lecturile* lor (adică, prin noi creaţii provocate de motivele sau de scenariile unor texte fundamentale ale lumii) nu reclamă, neapărat un studiu pus sub semnul transtextUci-lîtăţii. Sigur, literatura comparată, chiar şi cea tradiţională, dominată posesiv de ideea influenţelor, făcea şi ea trimiteri pertinente Li surse,, iar critica. •genetică nu a ignorat atari manifestări *ale* literaturii. E cunoscut faptul că William Faulkn-er reia istoria lui Abesalom, fiul regelui David, a fratelui său şi a Tamarei, sora lor, în, romanul *Absalom, Absalom;* că nu doar Cartea Regilor a inspirat dramatica unor mari creaţii. Marcel Proust conferă în *Du câte de chez Sivann,* un rol contextual referinţelor care includ, în text, alte „texte" : (sonata. pentru pian şi vioară a lui Vinteuil). Ţ.S. S'iîot îşi acompaniază poezia cu generoase comentarii (metatext) iar Paul Valery contemplă în oglinzile propriei sale creaţii mecanismele operei, într-un fel de *dublu* (privirea şi „facerea") al meta-lextualităţii, făcându-ne să observăm că procesul s-a adâncit tot mai mult pe măsură ce avansăm în spaţiul literaturii veacului nostru, până la post-modernism. Suntem la finele veacului trecut când Paul Yalery îşi expune cu metodă şi o lucidă estimare a condiţiilor poieticii şi ale poeticii tezele despre actul „lecturii" demitizahte, raţionalizate ca distanţă şi detaşare de propria sa creaţie. Suficient sîeşij în spaţiul autotelic al operei, scriitorul — crede Paul Valery -- se poate pronunţa în deplină cunoştinţă de cauză *(Introducere în- metoda lui Leo-nardo da Vinci, IntrodAiccre în poetică, O seară c%l domnul Teste)* şi îşi poate privi propria creaţie în oglinzile acestei bivalente lucide. Criza comunicării literare, examinată şi ana-Uzată cu fine antene ale sociologiei şi teoriei comunicării în post-modernism, n-a ignorat simptomul metatextualităţii ca act, cred eu, al fracturării şi devitalizării limbajului şi a comunicării artis-tice.. Mi se pare vrednic de amintit aici punctul de vedere categoric şi defel binevoitor al lui Emil Cioran în problema „atrtoana-iizei[K] şi explicitării operei. într-un eseu, *Valery face ă ses idoles*[117],

filosoful nu-şi ascunde, din perspectiva unor principii inflexibil, rezervele faţă. de „viciul" poetului de a se explica. Luciditatea lui Valery i se pare filosofului un balast pozitivist, iar tendinţa, tot mai pronunţată, a unora de a comunica nu prin operă, ci prin proiecte, duce,'invariabil, la un anume dogmatism. Mallarme, dar mult mai pronunţat şi mai contaminat de „viciu", Valery, au pus — scrie Cioran — poetica mai presus de poezie, demersul teoretic sau teoretizant sufocând creaţia autentică, mesajul acesteia. Paiîl Valery, acest „gaferien de la nuance", cum se exprimă sugestiv Cioran, n-a înţeles că poetica nu poate substitui creaţia; referin-du-se la experienţa mult mai veche a lui Edgar Poe şi la textul consacrat poemului de către scriitor. *(Geneza unui poeyn),* avertizează asupra convenţiei, jocului şi măştii mistificatoare, deliberat adoptată de Poe, • manifestare rămasă inextricabilă pentru poetul francez de mai târziu.

Ludicul nu e străin de ambivalenţa transtextualităţii, mai cir seamă exercitată în efectele paratextualitaţii precum şi în mecanismele — de data aceasta- simulatorii —• ale metatextualităţii. în definitiv, atracţia generaţiei de scriitori din anii '80, autorii unor proze inserate în ^olumul *Desant '83* (Editura Cartea Românească, 1983), cum ar fi: Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae IliescUi, Cristian Teodorescu, Geo'rge Cuşnarencu, Ioan Lăcustă, Hanibaî Stănciulescu, Ion Bogdan Lefter,. Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu etc. au anexat soluţiilor paratextuale şi celor in-tertextuale un talent absolut remarcabil şi, mai cu seamă, o inteligenţă adesea sclipitoare; jocul corespondenţelor livreşti; parafrazele la opere celebre ale umanităţii; jocul şi masca, dublul naratorului auctorial, şi simularea, inepuizabilul parodiei interpretate etc. sunt remarcabile. Textul (denumirea de „textualişti" mi se pare cel puţin nefericită şi neinspirată!) devine provocarea altor texte, angajându-le într-o competiţie cu performanţe textuale de mare ingeniozitate. Să-i alăturăm, neapărat, pe Bedros

Horasangian sau pe Mircea Horia Simionescu, în timp ce Costache Olăreanu sau, în direcţia livrescului pur şi a „jurnalului" (cultul fragmentului, ci-tatului etc), Radu Petrescu, întregesc un peisaj literar de-a dreptul încărcat de tensiunea spiritului, a imaginarului şi a *ficţiunii.* Un roman cum este *„Tainele inimei"* al lui Cristian Teodorescu, invocând textul cu acelaşi titlu al lui Mihail Kogălniceanu, proclamă formula intertextului.

Parodicul are însă un magistru şi. dacă vreţi, un precursor avertizat al textualităţii: I.L. Caragiale. De la *Temă şF~l>uriullhpJ* Jă *Groaznica sinucidere din strada fidelităţii;* de ia *rempora. . .* ia *Siţuaţiune,* scriitorul profesează formula, iar multitudinea conola-

ţuior^orizontul acestora e de natură ejoaţi de~~m d^IîrLja£agialeaix_.Tn§erţia. fragmentul de ziar, co-laţuj,. citatul, notele sunt jjpera unui interpret total îatr-ua_spec-t-^epi memorabil şi_compiet. Când Mircea Horia Simionescu, pu-btkg în 1969 un *DicţiQtifirs:Qfyprnăstîc~(E.\ᴶT,.Y]* In ciclul parafrazat ,7nTgenlosul bine temperat" ei inaugura o literatunTa "parodicului, celebram!, parcă, jocuj^bivaleTiţgTŢTîas'Ca şPenormul" cohotaţiilor de-cla nşâte~He~ mecanismul inter~~si: *naFalexiualT^ibiio^ăJuicjenefală* (Ed. Eminescu, 1970) realizează performanţa livrescului şi a eru-clifcjei parodice. „Fişele[fr]*sunt o mvitaţie^ La-joc şi la fantezie, - ine-fKiizabilă şi adeseaTnspTrata pnn^oîîotăTIîTxIoTe^ponjflenţe...şi discurs u^rudit cu,al absurdului suBrarealist de tip urmuzian. Scriitorul a continuat cu prozele din volumul"*După 1VUU, pe* ia" *amiază* (Ed. Eminescu, 1974) şi a, prelungit o formulă de. tip metatextual în *Nesfârşitele primejdii* (1978) sau în *învăţături pentru Delfin* (1979). Nu e de exclus ipoteza că structurile discursului suprarealist şi anticipările acestuia în proza românească (I.L. Caragaile şi, mai eu seamă, Urmuz) precum şi experienţa unor scriitori celebri precum Jorge Luis Borges şi A. Bioy Casares să fi stimulat — livresc — atare exerciţii ale inteligenţei. „Cronicile ku'Bustos Domecq" *(Cronicas de Bustos Domecq,* Losada, Buenos Aires, 1967; versiunea franceză apărută la Denoel, 1970) prilejuiesc întâlnirea cu. cei doi mari scriitori ai literaturii de limbă spaniolă într-o proză-joc, paginile celebrând, de fapt, parodicul' enorm. Se simulează cu gravitate şi morgă prezenţe ale unor cronicari literari şi de artă. Sunt creâŢîî (inventate) ale unor scriitori cu o invenţie „aproape supraomenească", care au avut orgoliul de a nu scrie măcar un singur ivânt. ., Operele sunt de fapt creaţii ale unor scriitori ai lumii, de la tragicii greci la Conan Doyl.e sau altele, supraconoentrate, având doar. titlul. Sunt inventate hilar biografii sau doctrine artistice reduse în cele din urmă la absurdul elementeldr parodiante.

Surprinzând nuanţat şi exact, diagrama unei perioade literare, directivele acesteia, revitalizându-se prin alegerea receptorului şi , pin funcţia dobândită (de *model* cu influenţe prelungite şi ratificate ,de opţiuni şi de mentalităţi), formele, codificarea într-o structura „formată" sau într-o compoziţie pusă în formă definitiv, coe-reat şi perfect articulat, cu rolul, .spuneam, al unor instituţii, .eclipsând alte fenomene artistice şi numind, prin autoritatea lor, di-uvjosiunea spirituală a unor epoci (epopeea pentru lumea antică;

tragedia, misterul medieval, poemul secolelor XIV—-XVII!, *'soiieţyît* renascentist, povestirea — „novella" Evului Mediu -S românul cavaleresc, romanul gotic, romanul-foileton, nuvela secolelor XIX-—-XX, drama secolului al XlX-fea *etc).*

Naşterea unor forme, consolidarea lor, instituirea modeîuîl*ci* (Dante, Cervantes, R-abelais, Boccaccio, Shakespeare, Goethe, E.T. A. Hoffmann, Edgar Poe, Balzac, Dickens, Flaubert, Laurerifc Sterne, Proust, Joyce, Maleolm Lowry. William Faulkner, ThorMs Mann, Robert Musil, Mallarme, Rimbaiid, Baudelaire, Llosa, Bor^es, Gabriel Garcia Mârquez etc), tranziţiile, mutaţiile, numeroase şi capricioase uneori, metamorfozele, devitalizarea unor forme sat[1],, surprinzător, resurecţia altora, aparent condamnate la dispariţie, sofii fenomene importante. Ele înregistrează sensibil şi simptomatic ■ istoria literaturii, aventura extraordinară şi vie a creaţiei văzute" a n şi prin formele ei; adică, prin năzuinţa perpetuă de a pune*'in* forme Lumea.

• Istoria formelor prilejuieşte şi alte observaţii; unele dintre acestea sunt obiectul unui studiu de poetică istorică sau de istone literară debarasată de obsesiile pozitivismului sancţionat, cum fe ştie, cu asprime încă din perioadi 1905—1912 de către Marcel Proust m celebrul său eseu. *Contre Sainte-Beuve*[118]. Un proces interr, ce- se manifestă uneori discret şi aproape insesizabil, alteori exploziv şi brutal, este acela al *„disoluţiei" formelor.* Diversele aspecte ale punerii în formă (ale „formării formelor") nu pot ; fi înţelese, ■ în cazul câtorva structuri, în absenta acestei acţiuni cu repercusiuni

adesea esenţiale. Absorbirea unor elemente în alte forme; yn-fuzii şi aliaje noi; transferuri de elemente ale enunţului şi de e)t-m,ente discursive de la o formă Ja cealaltă reprezintă adesea sursa potenţială a schimbării radicale de fizionomie a formei/formeki sau pur şi simplu de transformare dusă până la instalarea caracteristicilor unei noi alcătuiri, cu o apartenenţă modificată şi cu funcţii de altă natură. Există, de asemenea, dezvoltări simptomatice şi printre acestea una este preeminentă, reafirmând sensul şi rolul nucleelor narative originare şi suprem modelatoare. „EpiO-zarea" formelor (poezia medievală, vom vedea, trece prin .ni*'ivUfoi* în acest curent, ai „narativizării", să-i spunem, al formelor); interferenţele de discurs în' proză; natura prin excelenţă narativă a" «fe logului şi narativizarea structurilor dialogale sunt tot atâtea W-pecte semnalate şi argumentate în poetica istorică. IVto se pere semnificativă *((veritura baladei medievale* (cultivată în structuri prozodice regulate d'e eătre un Pranţois Villon. dar'evoluând ea scenariul poetic în creaţia *mimiesăngeri-lar:-* secolele XII XIII). Un exemplu e de natură să edifice: o veritabilă personalitate a poeiuei
gennan-e, Walther von der Vogelweide cultivă o poezie dedicată iubirii şi fiinţei adorate, însă treptat se insin-ueazii scenariul meditaţiei şi al „reprezentărilor" capabile să Îmbrace meditaţia în poem ev, un suflu epic foarte viu: „Am ascultat un râu vuind, / şi peşti ta el văzui roind; / privii în lume câte sunt: / pomi, iarbă, codri, âfcaf, pământ, / tot ce-i în zbor, ce se târăşte, şi tot ce umblă şi păşeşte, / şi-am pri-ceput, şi-acum vă spui: / fără duşmani făptură uu-i. / De-s târâtoare sau dc-s fiare, / se-ncaieră fără cruţare; / se ştiu chiar păsările bate, / doar că la gând is una toate: / s-^ar crede înseşi de ocară, de n-ar. fi-ntemeiat o ţară. /Aleg deregători şj. regi, / pun slujitori şi-nalţă legi. / In schimb, popor german, vai ţie! / Ce ţară ai? Şi ce domnie? / Au chiar ţânţarii împărat, / ciad slava ta-i pe scăpătat! / Te-ntoarce, te ridică iar! / Stau prinţii lacomi la hotar, /: şi regi vasali te-ar sfâşia: /■ pe Filip tu pe tron aşeaza-l, iar ei / la vatra lor să stea!"[119]. în definitiv, pendulând între naraţiunea în versuri, o poezie cu prozodie riguros controlată, Q baladă ele inspiraţie folclorică, cultivând fabulosul şi, apoi, substituind epopeea prin extensiune şi evocare de legende istorice, de cale mai multe ori medievale ca timp al istorisirilor, evoluând apoi spr@ un poem cu esenţe narative (în poezia românească exemplul iuL.Ion Barbu defineşte o poetică, un crez poetic şi o atitudine: *Riga Crypto* ş| *lapona Enigel, Isarlâk, D mnişoara - Hus),* creaţia are un traseu de-a dreptul spectaculos. •-. . .

. Evoluţia paralelă a romanului (medieval şi, mai apoi, „gotic") şi a epopeei; miturile romanului cavaleresc de sorginte epopeică şi, altele, preluate, până în romanul contemporan, în ipostaza de se/nne fundamentale şi simboluri generale ale existenţei şi ale cu-naaşterii; revenirea, obsedantă, cu o nostalgie, niciodată satisfăcută, îa epopee în romanul secolelor XIX—XX; ciclurile de tipul *Comediei umane* balzaciene, romanul unor gen-eraţii şi al Familiilor, întins pe decenii întregi de evenimente precum în romanul-cronică (E. Zoia, Georges Duhameî, Jules Româin-s, Thomas' Mann, Roger Mar-f:n; du Gard, John Galsworthy. etc); romanul-cpopee, ca viziune ,şi dimensiuni interioare, precum *Război şi pace.* al lui Lev Tolstoi; ciclul..„familiilor" lui William Faulkner din miticul, ţinut Yoknapa-t■■•i.wpha, al cărui „singur stăpân şi proprietar" este William Faulkner! . .. etc.) nu sunt decât relativ .puţine exemple valabile pentru iîtbria acestor procese interne ale creaţiei. Formele 'trăiesc viaţa lor subterană, •cunosc manifestări violenţe, ostentative,, mari bătălii, patimi, prozelitism (drama romantică şi. bătălia .pentru *II emani, de pi-tăă).* ' ... ". ./:'... ■ '.. '.;.;' . •'_...

Aceeaşi formă -.- romanul -—respiră epopeic şi prin infuzia de tii|bl_şi alegorii, de parabole, iar reflexivitatea

59;

unor opere, având drept consecinţă apariţia unui narator ca o voce omniscientă şi omniprezentă, prezidând universul recreat, se conjugă în tipuri diferite de operă; de altminteri, romanul secolului • al XVIII-lea (Diderot, Lesage) anticipase, până la un punct şi acest gen de roman, ca şi pe cel parodic de tipul tetralogiei lui Thomas Mann, *losif şi fraţii săi.* Scriitori ca Hermann Hesse, Robert Musil, Her-man Broeh, Ernst Jiinger ilustrează romanul-meditaţie şi'romanul naratorului chemat să mediteze asupra lumii, a moravurilor, a caracterelor şi asupra fascinaţiei Ideii.

Teatrul, dincolo de codurile spectacolului şi de legiferarea unor experienţe, dar şi a unor limite, cunoaşte transformări de natură să reinstaleze modelele tragicilor greci şi ale teatrului shakespearian, deşi spectacolul medieval propriu-zis nu e lipsit de consecinţe în ordinea parabolei şi a simbolului, a convenţiilor şi a jocului improvizat precum un veritabil *happening.* Expresionismul teatral a influenţat şi el, iar dramaturgia de la Ibsen şi Cehov la Strindberg şi Pirandello a fost modelată de mari experienţe regizorale într-un proces de interacţiuni fecunde. „Misterul" lui Lucian Blaga, bunăoară, teatrul lui G. Cipriari şi al lui George-Mihail Zamfirescu atrag atenţia asupra unor mutaţii, după cum teatrul american (Eugene O'Neil], Tennessee Williams, Edward Albee) ne permite să ' sesizăm o

teatralizare prin suflu epic. De altminteri, „teatrul epic" de după cel de-al doilea război mondial şi, într-o direcţie nu lipsită de precursori, teatrul absurdului al lui Eugen[1] Ionescu, al lui Samiiei Beckett etc. deregleazã natura discursului tradiţional. Nu mai puţin original şi străbătut de aceeaşi tendinţă de radicalizare a structurilor tradiţionale este teatrul englez al secolului nostru, şi cel mai bun exemplu, cred, e acela al teatrului lui Harold Pinter. v'' Un caz particular ar putea explica, elocvent, procesul devenirilor, transformărilor şi asumării unor motive, simboluri şi funcţii diferite de cele anterioare. Mă gândesc, bunăoară, la romanul oe inspiraţie istorică; îl numesc astfel pentru că o categorie distincta: „roman istoric", mi se pare inoperantă şi în cel mai bun caz derutantă. Echivocul şi posibila ambiguizare provin din statutul unei literaturi atrase sau pur şi simplu tentate să evoce evenimente din trecut; ratificate documentar sau inventate, dar reprezentate Şn spiritul verosimilităţii istorice, creaţiile de acest gen au parcurs etape de natură să suscite interesul teoreticianului romanului. Diversitatea de forme ale romanului (formulă epică, viziune romaneseă, struc-' tură şi compoziţie narativă, dimensiuni, soluţii pentru relaţia timp-spaţiu etc.) a generat nu puţine clasificări. Cele mai multe s-au fiXftt pe natura şi orizonturile motivelor, pe formula literară în numeroase variante aîe realismului: tramă, universul personajelor, atm<>-
sferă, heterogenitate motivică şi asimilare de tipuri de discurs/Social sau psihologic, roman al mediilor, al diverselor spaţii, roman „rural" şi „urban"/citadin, *Bildungsroman,* roman-epopee, roman-jurnal, epistolar, roman-anchetă sau roman-reportaj, roman-docu-ment şi multe alte clase au avut darul de a prelungi şi chiar amplifica frecvente confuzii. în ce priveşte aşa-zisu] roman istoric, evoluţia sa invocă — în unele interpretări ■— drept precursori romanul cavaleresc, cântecul de gestă şi, mult mai târziu, romanul gotic al veacului al XVIII-lea. Intervenţia scriitorului autentic se petrece în secolul al XlX-lea, dar din acelaşi început de veac sunt inaugurate şi confuziile; este istoric, oare, romanul lui Alexandre Dumas-Tatăl *(Cei trei muşchetari, Regina Margot, Doamna de Mon-soreau, Cei patruzeci şi cinci* etc.) sau romanul lui Balzac? Este *Salammbo* roman istoric sau e mult mai angajat în reflecţia asupra timpului romanul *Educaţia sentimentală?*
Întrebarea dacă romanul „istoric" există, devine cu atât mai insistentă cu cât marile opere *(Război şi pace, Idiotul, Zgomotul şi furia, Sartoris, Războiul sfârşitului lumii, Toamna patriarhului, Omul fără însuşiri, Muntele vrăjit, Condiţia umană, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* sunt în egală măsură puse sub semnul tutelar al Timpului,' ca şi sub acela al contemporaneităţii celei mai acute şi dramatice chiar. Tolstoi şi Dostoievski, Faulkner, Llosa, Gabriel Garda Mârquez, Musil, Thomas 'Manii, Malraux, Sadoveanu nu scriu din dorinţa de a re-constitui sau de a reface recuzita şi butaforia istoriei oricum revolute.
Indiferent de unghiul din care am privi romanul de evocare şi, fireşte, stabilind criterii strict artistice, ţinând de literaritatea textelor (dimensiunea universurilor fictive, celebrul pasaj al lui Aristotel din Poetică, unde istoria/ştiinţa şi poezia/literatura sunt privite sub specia naturii lor specifice), documentul istoric are adesea conotaţii şi o forţă epică infinit superioare unor aşa-zise romane istorice. O carte profundă şi fundamentală precum *Răscoala lui Horea* a lui David Proclan pune în formă narativă mişcarea evenimentelor, tumultul şi respiraţia lor unică. Romanul „istoric" încetează să fie doar operaţiune de reconstituire; anacronismele intervin pentru ca simbolurile şi mesajul unor momente revolute din istorie să-şi dezvăluie semnificaţii adesea de mare actualitate. Romanele lui Robert Graves, defel indiferente la documentul istoric, îl transcend în spiritul unui discurs modern şi adresat lumii noastre *(Claudius zeul, Cornitele Belizarie).* Proiecţia epocii lui Nero sau a anilor de domnie ai lui Justinian sunt, fireşte, nu doar un pretext, ci un mod de a dialoga cu epocile si cu lecţia lor asupra devenirii. Puse faţă în faţa, paginile din *Istoria secretă a lui Procopius* clin Caesarea şi
61
romanul iui Robert Graves îndreptăţesc meditaţia scriitorului englez despre destinul personalităţilor şi despre lumea Bizanţului; mă gândesc, de asemenea, la *Creanga de aur şi* la aventura cunoaşterii trăită de Kesarion Breb, personajul acestei cărţi miraculoase a lui IVOhail Sadoveanu. Nu mai puţin semnificative sunt romanele lui Marguerite Yourcenar. Renaşterea din *Piatra filosofală* este mai de-grabă meditaţia unui mare scriitor asupra gândirii şi spiritului creator, .neliniştit, adesea ultragiat sau ameninţat, al Renaşterii, în timp ce *Memoriile lui H adrian* par să dea răspunsul prin reflecţiile scriitorului însuşi, aşa cum sunt transcrise în ,.Carnetul de note" la roman , :„Cei care aşează romanul istoric jîijtr-o categorie aparte tiită că romancierul nu face decât să interpreteze, cu ajutorul pro-cedeelor vremii sale, un număr de fapte aparţinând trecutului, amintiri conştiente sau nu, personale sau nu, ţesute din aceeaşi materie ca şi Istoria. Ca şi *Război şi pace,* opera lui Marcel Proust este

reconstituirea unui trecut pierdut. Romanul istoric de la 1830 cade, este adevărat, în melodramă şi foileton de capă şi spadă; nu mai mult decât celebra *Ducesă de L-angeals* sau uimitoarea[1] Fată *cu ochii de aur*. Fiaubert reconstituie cu minuţie palatul lui Hamilcar cu ajutorul unor mici detalii; în acelaşi chip procedează şf cu Yonville. In vremea noastră, romanul istoric, sau ceea ce din comoditate s-a admis să fie numit astfel, nu poate fi decât scufundarea într-un timp regăsit, luarea în stăpânire a unei lumi interioare'*[120].

: Poetica istorică are meritul de a scrie scenariul formelor, de a proiecta în timp destinul şi evoluţia lor, cariera unora precum şi imitaţiile survenite în epoci şi în. climatul unor directive, opţiuni, mentalităţi şi opere. Exercitându-şi dreptul de a fi istoria, reală a literaturii prin geneza şi devenirea formelor, exprimând, la un moment dat, universul spiritual al unor perioade, categoriile individuale sunt codificarea unor complexe procese: ale producerii, comunicării şi receptării, ale doctrinelor şi ale prestigiului modelator al unor creaţii fundamentale pentru spiritualitatea şi gândirea popoarelor. Ele compun Istoria formelor. «

In căutarea arhetipului

Are dreptate Adrian Marino[521] atunci când disociază „genul* epic de categoria epicului, atribut inalienabil al comunicării, al acelui *homo narrativus* înzestrat cu aptitudinea funciarmente umană de a povesti. „Genul" e prezentat de către autorul *Biografiei ideii de literatură* (volumele apărute acordă categoriilor un loc generos, prezentându-Ie în diacronie, în treptata lor cristalizare şi înţelegere) prin reluarea tezelor, de natură să infirme, contrazicând, taxinor miile şi tripartiţi a genurilor; în *ce* priveşte *epicul,* perspectiva este selectivă, depăşind condiţia teoriei „clasice" a genurilor. Expunerea diverselor teze ar fi -~ cred - neproductivă; se pat, în schimb, schiţa, direcţiile principale şi din perspectiva poeticii istorice (categoriile de „materie" şi „figură", „fond" - - „formă"), dar şi din aceea a unei poetici descriptive permeabile la sugestiile şi recomandările metodologice ale lingvisticii. Epicul, „gen" al intercondiţionărilor narative, înlănţuite în succesiunea şi logica enunţurilor (categoriile discursului), aduce o concepţie a sa asupra realităţii, a referentului, creând şi reprezentând „lumi posibile"[122].

Epicul şi eposul nu se confundă şi, prin urmare, nici nu se. pot identifica: Mecanismele eposului, detectabile şi analizabile prin modelul epopeei homerice, au rolul de a desemna caracteristicile principale ale formelor narative, urmate, reluate şi transgresate şş-eofe de-a rândul. Desigur, nu e vorba doar de eposul homeric, important pentru conştiinţa culturală şi spirituală a Europei. Sursele sunt mult mai largi şi modelele acţionează în spaţiul mitului, al Istoriei, al vocaţiei diegesice, al ceremonialului rostirii (epos «pş cuvânt,, zicere, spunere),: ăl atributelor unei naraţiuni totale, în absolut. *Epopeea lui. Ghilgameş* (datând din perioada 1900—1600 î.eia:), *Mahft-Bharata* (secolele IV—III i.e.n.) şi *Rainayana* (din secolul II i-e.n.). depun mărturie pentru lumile mitice, sacre şi profane, totdeauna generate de viziunea -unui rapsod desemnat de colectivitate.

Eposul homeric se crede că a fost elaborat în jurul anului 800 î.e.n., posibil deci, oricum, în secolul al VlII-lea.

Ne interesează modelul homeric din perspectiva edificării unui discurs narativ de atare proporţii, din aceea a semnificaţiei dobândite pentru vechii greci şi pentru că modelul homeric va exercita o influenţă modelatoare nu doar în lumea antică, şi nu va înceta să aprindă proiectele recreării în noi structuri a unui epos al totalităţii, al lumilor posibile, al destinelor proiectate pe fundalul marilor mituri ale umanităţii. Evenimentele istorice şi legendare care au inspirat eposul homeric s-au petrecut în jurul anilor 1280 î.e.n., iar războiul Troiei intră definitiv în memoria lumii, în structurile uimitoare generate parcă de viziunea pitagoreică a unei geometrii supreme, realizând idealul cosmicităţii prin compoziţia severă, de figură euclidiană, a poemului transmis prin rostire* prin de,stinul rapsozilor care au urmat Cântăreţului Orb. Latinitatea a preluat, uimită şi cucerită, modelul, iar *Eneida* lui Vergiliu (scrisă, probabil, în jurul anului 18 î.e.n.) este cel mai elocvent exemplu pentru sensul general al modelului homeric, resimţit ca autoritate nu doar prin .prestigiul aedului, ci prin dimensiunea lui. de poem al unei Lumi, istorie şi interpretare mitică a unei comunităţi ce-şi apără de la uitare trecutul şi semnele lui simbolice. Istoria aheilor şi a âtrizilor, războiul dus timp de zece ani, călătoria extraordinară a lui Ulise *(Odiseea),* zeii şi participarea lor la lumea fabulosului şi a miracolelor aparţin unei Istorii povestite genial de Poetul Orb, rapsod şi cântăreţ, aşa cum îl vom regăsi în *Odiseea* în ipostaza lui Demodocos. Invocaţia, cunoscută, de altminteri, de la începutul *Ilia-ăei,* are darul de a.fixa teritoriul *mythos-ului,* al evenimentelor şi al personajelor ce se vor înfrunta: „Cântă, zeiţă, mânia Peleidului Ahile, pierzătoarea mânie pricină aheilor de dureri fără seamăn. Zvârli nenumărate suflete de viteji zeului Hades, şi-

ajunseră pradă cânilor şi hultanilor trupurile lor, ca vrerea lui Zeus să fie împlinită, *începătura* este din ziua în care Atridul, cârmuitor de. oşti, şi falnicul Ahile crunt s-au dezbinat"1^. Basm al lumilor, vechi, dar şi un extraordinar roman de „aventuri"[124], *Odiseea* continuă fascinanta Istorie alcătuită dujîă o ordine pitagoreică în câte 24 de cânturi. Unul dintre acestea ne ţine în continuare sub vraja unei veritabile ..poetici" a cânturilor, sensurilor şi aurei mitice a Cântăreţului Orb. Importanţa fragmentului din cântul al VlII-lea al *Odiseei* cred că e dată de enunţarea imor caracteristici reluate şi fructificate şi mai târziu în literatură în general şi în epopei, poeme eroice, cântece de gestă şi legende „istorice": prestigiul suprem al aedului, respectul pentru memoria poemelor rostite în acompaniament de iiră.(')-, efectul textelor rostite .asupra oamenilor convinşi că rostirea

are in ea adevărul sacru al Istoriei trăite. E un comandament al rostirii şi ascultării, al efectului cathartic şi al locului deţinut de aed, ales pentru a fi depozitarul inspirat, coaform unui ceremonial sacru, al memoriei acelei lumi ce se regăseşte în basmele spuse. . . în *Odiseea*[l-"], cântul VIII al ospăţului dat de Alcinou, regele fea-Ciior, tatăl lui Nausicaa, în onoarea vestitului lor oaspete ajuns la ţărmul feacilor. Iată câteva versuri din *Odiseea:* „. . Nici unul / Să nu lipsească. Ba şi Demodocos, / Dumnezeiescul cântăreţ, să vie /poftit de voi, căci muza-i dete darul / Să cânte-aşa frumos ca nimeni altul, / Să desfăteze astfel pe oricine, / Când de la sine e pornit pe cântec" (• • ■) „Sosi apoi şi crainicul şi-aduse / Pe scumpul cântăreţ, pe care muza / Nespus îl îndrăgise, dar îi dase / Şi buri Şi rău: vederea i-o luase / Şi-i dăruise-n schimb vrăjitul cântec. / Pe el îl puse Pontonou să şadă / în mijlocul mesenilor pe scaun". Sacrul e omniprezent, fiindcă el oficiază prin acte simbo-Itce; le vom găsi, faptul cel mai important de altfel, în ceremonialul savant şi definitiv, nemodificabil, precum într-ro interdicţie, al. povestirilor de mai târziu, nu doar în cânturile unor epopei. (Vezi Chaucer, Boccaccio, Anatole France, Mihail Sadoveanu în *Hanii Ancuţei* etc). Punându-i „un paner cu bunătăţi şi-o cupă, / Ca el să bea oricând avea plăcere", Demodocos se pregăteşte pentru celebrarea Cântecului: „Povăţuit de muză cântăreţul, / Luân-d'u-şi lira din cuier, se puse / Isprăvile vitejilor să cânte. / De care* merse vestea chiar în slavă, / Sfădirea lui Ulise şi Achite, / Cum ei cu vorbe grele se sfădiră / La un bogat ospăţ de sărbătoare, / Iar Agamemnon, fruntea vitejimii, / Se bucura că se certau vitejii / Din fruntea oastei lui, căci el în asta, căci el într-însa / Vedea-mplinit ce-Apollon îi menise /'* (. . .).

Versurile despre scenariul acestui *spectacol-ceremonial* se încarcă de semnificaţii simbolice abia de acum, şi avem să aflăm exprimat, poate pentru prima-dată, un ideal/concept al înrâuririi/efectului operei asupra fiinţelor cutremurate de taina poemului: „Povestea asta. o cântă slăvitul /Maestru cântăreţ, iar el, Ulise, / Cu-a lui vânjoase mâni luându-şi straiul / Cel lung şi porfiriu, pe care şi—1 trase / Şi-acoperi aşa frumoasa-i faţă. / Se ruşina de oameni, să nu-l vadă / Cum lacrimile-i picurau din gene"[126].

Teodor Naum, autorul traducerii *Eneidei* (cânturile I—IV), ex-uueând raţiunea demersului său şi importanţa epopeei, o considera ..poema naţională a Romei şi a latinităţii"[l-7]. „Latina gintă" şi ge-neza unei comunităţi, având conştiinţa originii şi a devenirii, sunt esenţiale în poem, iar dimensiunea simbolurilor, altitudinea viziunii ontologice ţin de sensul conferit acestui *început* şi de actele fundamentale ale edificării Lumii: „Eu arme cânt acum şi pe bărbatul /
turmelor

Cel care, de pe plaiurilei Troiei, / EI, cel dintâi, veni mânat de spartă / Pe ţărmurii lavinici, în Italia / (...) Aşa născutu-s-a latină gintă"»[28]!

Dominantă, covârşitoare, forţa mesajului artistic al poemelot homerice nu vine din noutatea discursului, ci din monumentalii*-tea evenimentelor, din destinul protagoniştilor, clin sensul existenţei lor, din raporturile dezvăluite-în planul *etosului,* al instituţiilor, Audiţiilor, credinţelor şi al gravelor sentimente, tulburând vieţi şi izbucnind spre marile adevăruri ale naturii umane. Nu surprinde^ desigur, recursul la epopee în cazul lui Platon, în pofida reproşurilor aduse lui Homer potiivit codului gândit pentru Cetatea ideală. al lui Aristotel şi al poetului amintit înainte, Vergiliu[129]. Că *lliada* şi *Odiseea* au continuat să exercite asupra conştiinţelor o influenţa magnetica, stăpânindu-i pe gânditori, poeţi şi cititori se explică prin faptul că opera este *istoria,* basmul mirific, transfigurând miturile, convocându-i pe zei şi pe oameni la *aventură,* războaie, patimi, prietenie şi ură, -turpitudine şi minciună, felonie şi eroism, iubire inefabilă şi pofte grosolane. „Timp de zece veacuri, — scrie Feiix Br;i-fiere — anticii n-au încetat de a se apleca asupra miturilor Iui Homer pentru a căuta planuri

secunde, pentru a descoperi o gândire. .. propria lor gândire. Iată un fapt istoric de o ciudată amploare. / S-ar părea că miturile popularizate prin tragedie, ca de "pildă cel al lui Oedip, şi care exercită atâta atracţie asupra dramaturgilor de azi, nu i-a interesat prea mult pe antici. Ulise i-a preocupat mai mult decât Antigona. Toate căutările lor s-au concentrat asupra iui Homer şi pentru explicarea personajelor si dramelor sale au imaginat, fără să obosească, diverse grile"[130]. Basm şi aventură, zeii în plină participare la dramele oamenilor, Homer invită la recrearea zeilor şi la a gândi asupra destinului. De fapt, ca toate marile epopei, eposul homeric este o opera a totalităţii absolute şi nu există dimensiune umană ignorată sau lipsită de o posibilă interpretare. Cosmicul,' etosul, fizica şi metafizica, miturile, Istoria, Cetatea (alta, desigur, decât cea socratică), ipostazele existenţei şi ale cunoaşterii sunt concentrate în epos. E ceea ce a năzuit permanent să realizeze eposul în diverse variante, până la romanuî-epopee sâţjj până la romanul-fluviu sau cronică.

De la *Edda* scandinavă la poemul eroic şi tragic, totodată, Bec-*ivulf;* istorisirea germanică din secolul al X-lea; de 3a pateticele evenimente de pe timpul lui Carol cel Mare celebrate în *Cântarea lui Roland* din secolul al Xl-lea, receptată în epocă şi prelucrată în versiuni numeroase (germane, scandinave etc), la *Cântecul Ci-dului* sau la *Parsijal*[131]*;* âe la *Cântecul Nibelungilor*[m]*,* la „Ciclu? breton" de romane ale "Cavalerilor Mesei Rotunde, unde mitul

Graalului, proiecţia tutelară a figurii regelui Arthur generează un număr impresionant de poeme epopeice. Romanul cavaleresc medieval, literatura secolelor XII—XIV devin impresionante ca nu-*ixi.lv* d'e opere, ca interes manifestat pentru ele, dar mai ales pentru semiotica uluitoare a acestor cărţi, unde simbolurile şi miturile invadează, pregătind destinul romanului modern. Sunt, însă. şi opere uriice printre acestea; *Divina Commedia* obţine un relief aparte, căci opera lui Darite, scrisă în secolul al XlV-lea, decide modelul incomparabil. Puici Ariosto, Tasso, Gamoens şi, mai presus de toate, romanul lui Cervantes, *Don Quijate,* anunţă o altă mentalitate şi aspiraţie estetică. Ea fusese, cred, pregătită de *Gargantua* şi de *Pantagruel* unde eposul trăieşte, e drept, nu pentru întâia oară, o „degradare" prin parodic şi prin enormul parodic; epopeicul devine un uriaş spectacol liber şi descătuşat, exprimând, de altmniteri, spiritul Renaşterii, căruia îi aparţine integral Rabelais'[33].

Reamintind câteva elemente proprii structurii epopeei, e momentul să-i stabilim acum dominanta estetică şi specificul ei, ca structură narativă cu funcţii şi finalităţi uneori aflate dincolo de regimul mai mult sau mai puţin autotelic al unei forme. Atributele structurale ale formelor sunt într-o legătură organică, desigur, cu izvoarele formelor şi cu funcţiile originare ale arhetipurilor create cu milenii în urmă. Două exemple sunt de natură să restabilească momentele inaugurale puse sub semnul tutelar al sacrului, dar şi al cunoaşterii şi aventurii, al datelor definitorii pentru natura existenţială a oamenilor. *lliada şi Odiseea* au în urma lor texte animate *de* aceleaşi coordonate ale Timpului şi ale Spaţiului, ale raporturilor interumane şi ale legilor *hybris-ului,* etosului şi ale Cetăţii.

Dar, e de amintit, marile poeme cosmogonice ale lumii, tălmăcirea *începutului,* extraordinar înfăţişate în *Vechiul Testament* al *Bibliei*[1"4]*,* au nu puţine antecedente şi textele care preced meditaţia ebraică sau mai apoi cea greacă sunt adesea un argument pentru o ^sorie a naraţiunii-matrice. Scris în prima parte a mileniului doi î.e.n, poemul cosmogonic *Enunia Eliş* are, în esenţă, caracteristicile unei epopei a genezei şi a semnelor lumii create. Vocea povestitorului are solemnitatea revelaţiilor supreme: „Când, sus, cerul nu fusese (încă) numit / (Iar) jos, pământul (încă) nu purta un nume, / [Când] nu exista decât Apus, primordialul, născătorul lor, / Mummu şi Tiamat, cea care le-a dat naştere la toţi; / Ci numai apele lor amestecându-se ca un singur corp, / Nici un loc de păşune nu fusese format (şi) nici măcar un mărăciniş nu apăruse, / Când nici unul dintre zei nu fusese adus întru fiinţă, / [Când] ei (încă) nu fuseseră pe numele lor chemaţi / destinele lor / încă nu *h>»* seserâ fixate, / [în acest timp] fură creaţi zeii *irf»<~**n* ior"[13a].

Nu e greu de înţeles că „naraţiunea" (istoria epică) este rodul unei voci alese, sacre, având a aminti lumii babiloniene, cutremurată dg emoţie şi tulburată de gravitatea revelaţiei, originile şi elementele Cosmogonici, vaste şi determinate de participarea nu doar a zeilor invocaţi, ci mai degrabă a elementelor vitale ale Lumii.

în spaţiul Mesopotamiei, o operă ni se pare a întruni toate atributele epopeei, proclamând motivele, miturile, şi destinele unei umanităţi situate în cadrul ei istoric şi în spaţiul genetic al acesteia. *Epopeea tui Ghilgameş,* în tăbliţele conservate, este istoria lai Ghilgameş, domnind tiranic peste Uruk, crud şi sfidându-i pe ceilalţi; speranţa că „A apărut un om" (. . .) „cel mai puternic din ţară; tărie (mare) are", Enkidu, pare a se împlini. Adus la Uruk, Enkidu, scârbit şi mâniat de spectacolul dezmăţului lui

Ghilgameş, ajunge să lupte cu stăpânul Urukului; înfrânt, eroul venit de departe se împrieteneşte cu Ghilgameş şi pornesc într-o aventură :e-merară, dar la finele ei Enkidu cade răpit de boală şi moare. Urmează o parte a tăbliţelor care relatează drumul lui Ghi:-gameş spre Utnapiştim, strămoşul căutat pentru darul nemuririi; înţeleptul îi va spulbera speranţa nemuririi, iar Ghilgameş revine din călătoria-aventură cu conştiinţa înfrângerii. Gândirea asiro-ba-biloniană şi universul populat de mituri şi zeităţi dominatorii descoperă o operă unde motivele (călătoria, aventura, cunoaşterea, semnele vieţii şi ale morţii, prietenia, valorile umane şi suprema lor ordine etc.) trăiesc în spaţiul unei naraţiuni extraordinare, ea ritm, culoare şi atmosferă. Ceea ce este cu adevărat interesant este *incipitul.* E un text unde vocea Naratorului este a povestitorului omniscient şi omniprezent, sugerând cosmica armonie şi totalitate a lumii: „Cel care a văzut totul / până la marginea / pământului, // Cel care toate lucrările / le-a trăit şi a / cântărit / totul, // . . . /împreună / ... /, / / . . . / ale înţelepciunii, care toate lucni-rile /..././ Ceea ce-i /as/cuns el a văzut, / a dezvăluit / ceea ce-î tainic. / El a povestit cele dinaintea potopului, / A înfăptuit o lungă călătorie, grea şi obositoare. / Tot zbuciumul său el l-a săpat pe' o stelă. / Zidul împrejmuitului Uruk, el l-a construit / (Şi) altarul cel sfânt al veneratului Eanna. / Iată zidul lui exterior, pe care nimeni nu-l poate egala! / Păşeşte peste pragul ce este din vechime! / Vino aproape de Eanna, locuinţa lui Iştar, / Pe care r.ici un viitor rege, nici un om, nu-l poate egala // Urcă-te şi mergi pe zidurile Urukului, / Observă mortarul de la temelie, cercetează zidăria. / Au nu-i zidăria din cărămidă arsă? / N-au pus temelia lui cei şapte înţelepţi?"[136]. ' '

Vooea premonitorie a Naratorului, elogiul adus zeilor şi *Privirii* eroului ispitit a« ceremonialul călătoriei, narează o aventură
grea şi decisivă pentru actele fundamentale ale lumii: cunoaşterea si autocunoaşterea.'Recursul la totalitate trebuie citit, cred, ca semn al hiperbolicei priviri îndreptate spre erou şi spre forţa lui. Vocaţia înţelepciunii şi a povestirii coexistă şi girează definitiv natura formei, a vocii naratoriale şi a sensului unui poem al încercărilor şi al cunoaşterii supreme. Până şi datoria — sacră — de a însemna pe o stelă experienţa trăită unică şi extraordinară, ţine de postulatul epopeei şi al aedului.

„Omul — scria Umberto Eco în *Marginalii şi glosse la 'Numele Rozei'* —, prin natura sa, este un animal fabulator"[137]; vocaţia, imperativul şi plăcerea povestirii, atribute esenţialmente omeneşti, ţiri de viziunea totalizantă a Naratorului omniscient, omniprezent şi omnipotent, sacră reprezentare a aedului, a rapsodului. Mitul povestitorului, travestit mult mai târziu în mitul romancierului - de-miurg[13S].E lumea cunoaşterii şi a comunicării[139]. Epicul intră în diverse sisteme de interpretare, iar poetica propriu-zisă a formei subliniază, spuneam, câteva coordonate de pus în paradigma definitorie a epicului: comunicare, regim dialogul, narator şi naratar, aşadar prezenţa destinatarului (oralitate sau text scris); calităţile naratorului, evenimentul narat, istoria epică, trama, succesiunea, timpul şi spaţiul, vocea, punctul de vedere, mecanismul relatării, ceremonial narativ, sacrul şi funcţiile acestuia etc.

•Până la etapele prezentării naratologiei şi a poeticii constituite, un singur exemplu îmi îngăduie să atrag atenţia asupra fascinaţiei, rolului şi puterii de a exorciza, iertată să-mi fie alegerea cuvântului, ale • naraţiunii, indiferent de proporţiile şi de caracteristicile ei particulare de natură să ducă]a identificarea unei forme sau a alteîa. într-o carte ciudată şi amară a lui Jorge Semprun, scriitor spnîol emigrat în Franţa după războiul civil şi devenit prozator de limbă franceză, carte intitulată *Cea de a doua moarte a lui Ramon Mercader,* scriitorul, autor al unui memorabil roman, *Marea călătorie* (Premiul Formentor), proiectează o amplă şi prolixă naraţiune inspirată din lumea spionajului sovietic, a acţiunilor K.G.B.-uiui JS Europa occidentală. Sunt dezvăluite fapte abominabile, eu lotul inedite, privitoare la moartea lui Troţki, la războiul civil din Spania etc. Autentic *thriller,* amintind, până la un punct ele proza unor celebri autori de romane de spinaj precum Frederick Forsyth sau John le Carre, textul lui Jorge Semprun apelează la un discurs derutant, uimitor ca mobilitate, şi trecere de la persoana întâi la alte „voci" naratoriale; de la confesiune la modificarea subtilă a unghiului relatării, romanul (a obţinut Premiul „Femina" în 1 69) include un episod trăit, ca experienţă concentraţionară, de un tânăr student, K., închis la" Riga sub acuzaţia fantezistă de... troţkism.

Imaginea gulagurilor, a crimelor comandate de Stalin e ilustrată şi prin acest „caz". K. este închis într-o celulă cu mai mulţi condamnaţi de drept comun. Atmosfera pare de infern. Dezbrăcat, descălţat, luându-i-se hrana primită, tânărul este condamnat la moarte de **sălbătăcia** unui asasin care terorizează şi decide, suveran suprem, **în** celulă. Dar iată că, într-o zi, şeful recunoscut şi temut al celulei izbucneşte, spre marea nedumerire a supuşilor săi: „Ce plictiseală! Te poţi tâmpi de moarte! Nimeni **nu ştie** să spună întâmplări, să istorisească?". Tăcerea se aşterne ameninţătoare, pentru ca apoi să

interogheze din nou, mai agresiv: „Ei bine? Nimeni? Povestiri, pentru bunul Dumnezeu!" Nu fără ezitări, K. îndrăzneşte să promită povestiri. Toţi aşteaptă decizia stăpânului: „Cum? tu, student troţkist, ştii să spui povestiri?[1]' Şi ameninîându-l că nu acceptă „aiureli, politică", ci „adevărate **istorisiri"[1*0],** povestirile încep în tăcerea respectuoasă, la început, mai apoi captivată a „auditoriului". Viaţa **lui** K. se schimbă rădicai: hainele cele mai bune; încălţăminte; raţii majorate prin contribuţia celorlalţi etc. „în ziua aceea — astfel începe seria unei noi, posibile *Cărţi a celor o mie şi una de nopţi* —, cu o voce sigură, calmă, descoperind ritmul istorisirilor, când detaliate, când aprinse, K. începe povestea contelui de Monte-Cristo, poveste al cărei succes a fost imediat.. ." *Povestitorul* a fost recunoscut, legalizat parcă, indispensabil pentru ceilalţi, iar *ritualul* se înfiripă treptat: zilnic, la o anume oră, K. „putea savura bucuriile creaţiei". în liniştea deplină **a** ..auditorului", K. relata cu fidelitate evenimentele, întâmplările, tensiunile şi surprizele tramei romanului lui Alexandre Dumas; „bucuriile creaţiei", retrăite în ceasurile ceremonialului povestirii şi al ascultării îl îndemnă, în ordinea firească a poveştii şi a povestirii-matrice — la completări, **la** imaginarea de noi **situaţii,** inventând cu o anume voluptate. „Capodopera narativă a lui K., descoperindu-i autorului ei virtuţile şi deprinderile romanului-foilelon, avea să fie episodul iubirilor, **vai,** nefericite, ale lui Monte-Cristo **şi a'e** Nâtaşei Rosîova. **Sănii,** nămeţi, spaţii întinse, pădurea rusească, **clinchetul** argintinu al clopoţeilor de la sănii, întâlniri pătimaşe, zvonul bătăliilor: plângeau **toţi** impresionaţi". . .

Nu ştiu dacă episodul rezumat aici nu poate reprezenta, măcar aproximativ, sensul ***diegesis-xiKii,*** al comunicării şi al povestirii, al începutului, al raporturilor dintre oameni, al comuniunii lor, al cunoaşterii şi al ceremonialului inepuizabil şi mereu acelaşi în eternitatea povestirii.

Mircea **Eliade[141]** stabilise, în funcţie de natura religioasă a **fiinţei,** relaţiile **■—•** cunoscute — dintre *homo faber, homo **sapiens,***

homo religiosus şi homo ludens. Nu mă îndoiesc că savantul **(aici)** ar fi indus, în virtutea demonstraţiilor viitoare, consacrate primelor manifestări ale spiritualităţii lumii, şi pe *homo narrativu.s,* cred, subînţeles ca act inaugural al comunicării, prin povestire, a omului. De altminteri, lectura lucrării lui Mircea Eliade nu faee decât Sâ ratifice prezenţa acestui ***homo** narrativus,* ipostaziind şi menifestă-rile unui *homo ludens,* jocul superior fiind al fiinţei ce se exprimă prin jocul rostirii şi al interpretării mai cu seamă. Mai mult, motivele **povestirii,** miturile kirbii şi ale înţelepciunii (Copacul lumii. Arborele cosmic, *imago mundi, ziggurat-u]*, adică Muntele sacru, sau, în fine, *axis mundi)* se găsesc,-in exprimarea lor originară, primară, în naraţiunea «menită să producă revelaţii.

Deşi Mircea Eliade nu-l numeşte, povestitorul, *onivl-narator,* destinat acestui act sacru, conservând fibrele memoriei lumii sale şi perpetuând o moştenire indelebilă, nu este uitat sub specia cunoaşterii şi **a** credinţelor. De la textele sumeriene - - subliniază Mircea Eliade — texte de până în mileniul trei, naraţiunile sunt, implicit, mărturii ale meditaţiei despre lume, poeme cosmogonice, făurind imaginea unui Cosmos unic şi zei tutelari pentru geneza şi soarta oamenilor. *Enufna- Eliş* şi reprezentarea lumii primordiale, originare **ţin** de o „filosofie" a Existenţei; şi Mircea Eliade atrage atenţia —, fenomen extrem de semnificativ — că **poemul** era rostit în fiecare an, în a patra zi **a** ceremoniilor consacrate noului an, în tăcerea solemnă a templului babilonian[142]. Să nu **uităm, mai** apoi, că aventura călătoriei are semnificaţia unui act inţiatic şi avem să-l găsim cu aceeaşi concentrată tălmăcirea a ipostazelor existenţiale în romanul medieval cavaleresc, în *Don **Quijote,*** **în** ciclul **lui Swift,** în călătoriile numeroase şi fecunde ale secolului al **XIH-lea,** în pelerinajul inaugurat de Cruciade, în proza secolului XX (Faul-fcner, *Ursul,* **Hemingway,** Mârquez, Llosa, Malraux, Antoine de Saint-Exupery etc).

Cât de puternică este autoritatea marilor opere epice ale lumii ne putem face o idee din. mărturia unui bizantinolog ilustru. Charles **Diehl** evocă **în** *Figuri bizantine* (1927) imagini caracteristice pentru viaţa cotidiană a Bizanţului. „Romanul" unei familii obişnuite din secolul a! Xl-îea ne dezvăluie lecturile şi tradiţiile aristotelice încă foarte solide. Copilul studiază, învăţând nu doar regulile ortografiei, ci şi integral *Hiada,* ca pe ,.carte a cărţilor"; dar faptul ar putea fi considerat comun, dacă nu am reţine că şcolii **ftu-î** este străină hermeneutica, fiindcă lectura operei homerice este însoţită de stăpânirea regulilor prozodice, **a** retoricii figurilor şi de o e u-care a sensibilităţii discipolului • capabil să sesizeze frumuseţea operei. în acelaşi timp, diagrama lecturilor preferate, **numind** astfel

mentalităţi şi gusturi, observa opţiunea pentru romanul medieya! cavaleresc, dar şi pentru opere scrise

în Bizanţ, care, scrie Charles Diehl, au căpătat o culoare cu totul latină, din contactul cu francii. Nu lipsesc confruntările şi duelurile, omagierea femeii frumoase precum în acea confrerie „fideli d'amore". Mai mult, literatura trece printr-un proces de adecvare şi de metamorfozări: „. . . Ahile devine un cavaler frumos, străbătând lumea cu cei doisprezece tovarăşi în căutarea aventurilor, un erou de întrecere, un îndrăgostit de prinţese frumoase, un paladin creştin, care moare, asasinat mişeleşte de Paris în biserica din Troia"[143].
O altă operă, cu un destin impresionant ca itinerar în geografia spirituală a multor popoare, ca traduceri şi versiuni adăugite, îmbogăţite şi adaptate ca recuzită „istorică", este *dartea celor o inie şi una de nopţi.* Voi reveni asupra operei şi asupra destinului el celebru, situând-o printre „Cărţile" fundamentale ale spiritului uman. Deocamdată să spunem că postulatele naraţiunii şi ale narati-vităţii sunt proclamate în textul-închinare sau, poate, în textul menit să invoce divinitatea pentru scrierea operei. E un prilej li-mînar; el ţine locul invocaţiei specifice epopeei şi reţinem impresionaţi sensurile comunicate precum într-un mesaj solemn: „Şi apoi: îstorisirile^celor de demult să fie de învăţătură celor de acum, aşa ea oricine să vadă întâmplările prin care nu ei ci alţii au trecut" *(...)* Încât slavă celui ce a păstrat *povestirile noroadelor dinţpi* ca învăţătură întru folosul celor din urmă! / Oi', chiar dintre atare învăţături au fost scoase poveştile numite O mie *şi una de nopţi,* cu toate întâmplările nemaipomenite şi cu toate pildele câte se află In ' ele"[1]".
Fascinante, revenind în memoria literaturii şi în conştiinţa marilor scriitori ai lumii, „Cărţile" reeditează în absolut programul dialogului existenţial mijlocit de povestire, una dintre modalităţile de a fi, de a supravieţui uitării, .spaimelor şi morţii. Circulaţia cărţilor este adesea uimitoare. Metamorfozele sunt de-a dreptul esenţiale, radicale, încât textele-matrice, originare îşi reclamă de la început dezvoltări, completări, îmbogăţiri spectaculoase şi schimbări de decor. Un ciclu masiv al *Căiţii. . .* este suita de aventuri şi călătorii din *Sindbad marinarul,* el însuşi extraordinar prin ave,n-furos, fabulos şi semnificaţie umană pilduitoare; iar istoriile epice destinate să celebreze înţelepciunea şi meditaţia situate mai presus de putere şi de judecata arbitrară a puterii îl au în centrul lor pe „Sindipa filosoful". Exemplul ultimului ciclu amintit permite o.trimitere la ecoul în timp al textelor vechi persane (să nu uităm că primul strat de istorii narative din *Cartea celor o mie şi una de nopţi e* de sorginte persană, probabil absorbind şi alte naraţiuni

venite din Orientul îndepărtat). *Divanul persian* (1940), una dintre cele mai tulburătoare cărţi de povestiri datorate lui Mihail Sado-veanu, poartă în ea mesajul invocaţiei către Alah din începutul seriei „celor o mie şi una de nopţi* hărăzite povestirilor. în „înainte cuvântare" citim următorul pasaj: „Povestea cu feciorul de împărat şi filosoful Sindipa e veche cât şi împărăţiile răsăritene". Şi, atrăgând atenţia că povestirile s-au rostit în virtutea unui imperativ existenţial în primul rând, scriitorul continuă: „Au fost vremuri îndelungate când, trăind în mlaştina neliniştii sub ameninţarea asupririlor, războiului şi molimelor, bietul muritor nu-şi putea găsi apărare fiinţii şi izbăvire sufletului decât în asemenea — de ce nu le-am spune pe nume? — minciuni. / Astfel au pătimit şi părinţii noştri în veac şi Sindipa le-a fost şi lor mângâiere[145]. Itinerarele rostirii şi ale recreării cărţilor, succesiunea povestirilor exemplare, organizarea lor severă, geometrică, repetarea cifrei „şapte" (cifră-simbol şi în textele Veehiului-Testarnent, de altminteri), numărul istorisirilor celor şapte filosofi şi povestirile lui Satur] intră în sistemul general al ceremonialului şi al geometriei numărului de aur precum într-un text sacru.
Cât de extinse sunt legăturile, combinaţiile şi transmisiunile de istorisiri ne dăm seama dintr-o culegere veche precum *Gesta Ro~ manorum,* culegere de snoave, anecdote şi povestiri exemplare în ordine moralizatoare situată la începutul Evului Mediu european. Iată, în. lectura" (relatarea) lui Serenus Zeitblom, naratorul-martor şi cronicar din *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann, cum se înfăţişează colecţia de povestiri preluată de Adrian Leverkiihn pentru libretul uneia.dintre compoziţiile sale. Lucrarea intitulată *Apocalipsis cum figuri?* este o suită amplificată prin grotescul şi mişcarea sur-prinzătoare a marionetelor. De altminteri, în „jurnalul" romanului scriitorul notează: „Am citit, şi m-au înveselit, poveştile din *Gesta Romanorum"*[U(i]. în discursul narativ al cronicarului asaltat de mărturiile esenţiale pentru viaţa compozitorului se înregistrează, printre altele, despre „această veche carte", traducere din latineşte a celor mai vechi culegeri de basme şi legende creştine"[147]. Relatarea devine şi mai minuţioasă, făcând cunoscute sursele şi motivele naraţiunilor atât de fascinante pentru Adrian Leverkuhn. Sunt istorii morale, naive; despre paricide, adultere, incesturi, despre împăraţi romani născuţi din fantezia povestitorilor; despre cavaleri plecaţi spre Ţara Sfântă; soţii „lascive şi

dezmăţate", şi de aici constatarea naratorului: „Erau, în cel mai înalt grad, adecvate să stimuleze la Adrian simţul lui acut al parodiei şi gândul de a dramatiza muzical într-o formă concentrantă, câteva din aceste istorii, pentru un teatru de marionete"'[48]. Serenus Zeitblom nu expediază subiectul uneia

dintre povestiri şi avertizează, în bun cunoscător, despre motive regăsite ulterior în seria boccacciană a *Decameronului.* E vorba de po-rea (cum se vede, ne este oferit şi titlul ei) *Despre nelegiuita viclenie a babelor.* Suntem în plin ciclu oriental şi avem impresia că ne aducem aminte de istorii similare extrase din *Cartea celor* o mie *şi una de nopţi,* din Boccaccio sau din *Heptameronul* Margaretei de Navarra. Codoaşa izbuteşte, să convertească o tânără soţie,, credincioasă, la adulter eu un tânăr,şi seducător cavaler,.apelând la o minciună menită să înspăimânte naiva soţie.. .[1].[49].

Aşadar, epicul reuneşte,\ în universul său vast şi totdeauna inepuizabil, memoria istoriei şi a miturilor esenţiale ale umanităţii, legendele, poveştile şi basmele, ele însele ipostaze ale miturilor .rememorate de oameni; de fapt, epicul există, prin extensiune şi prin sursele salo regeneratoare, în toate tipurile de discurs artistic: în scenariul sau în absenţa acestuia în film; în dialogul dramaturgie; în spectacolul şi în comunicarea cu cele mai noi instrumente de comunicare audiovizuale; în faptul cotidian; în banalul unui gest, în spaţiul luxuriant al semnelor vizuale şi, în general, in ţoale lim-, ba jele, verbal şi nonverbale. Rolul istorisirilor în viaţa oamenilor, in sfera celor mai. importante manifestări (dimensiunea antropologică), funcţia lor, precum şi efectul produs angajează, cum se poate observa, perspective diferite de studiu: naratologia propriu-zisă, antropologia culturală, pragmatica, teoria receptării şi a lecturii. Natura discursului, strategia relatării, enunţul, ţinând de naratologie, reclamă şi alte contribuţii într-un teritoriu unde, începând cu Vla-dimir I. Propp, asistăm la o evoluţie spectaculoasă, cred, ilustrată în modul cel mai strălucit de către. Roland Barthes.

Natura relatării epice şi elementele consubstanţiale ale naraţiunii (orale/scrise), în pofida vechimii lor, dobândesc treptat caracteristici ratificate în succesive experienţe narative şi în manifestări de artă situate dincolo de cuvânt şi, prin urmare, independente de discursul literar. De fapt, strategia şi compoziţia narativă, actul povestirii şi codul/codurilor acestuia se îmbogăţesc şi au — e una dintre caracteristicile "adesea subliniate — natura unui *spectacol total,* angajant, provocând toate facultăţile şi toate elementele unei veritabile competiţii ce tinde spre performanţe superioare, inedite, incitante pentru[1] auditoriu sau pentru cititor. *Comjwnenta vizuală* a reprezentării epice, trimiţând la imaginaţia,.şi fantezia cititorului, capabil să recreeze şi să re-facă universul fictiv ai textului narativ, explică şi ea, la rândul ei, perceperea actului, narării ca pe. un spectacol. Paul Zumthor în *încercarea de ,poetică' medievală* observa modul particular de a percepe fenomenul artistic în Evul Mediu: e perceperea obiectului artistic precum un spec-

tacoî de *happening* („...ea. nu este lipsită de asemănare cu *happemng-ul* din vremea noastră, spontaneitate ce se inventează singură pe măsură ce se exprimă, şi chiar cu o psihodrarnâ in care membrii unui grup aspiră să scape de unele frustări individuale sau colective" (. . .) Cel mai pertinent caracter general al' poeziei medievale este (poate) aspectul ei dramatic. De-a lungul întregului ev mediu, textele par -să fi fost destinate, cu rare excepţii, funcţionării în condiţii teatrale: ele constituiau comunicarea între im cântăreţ sau. un recitator sau cititor, şi un auditor. Textul are, literal, un 'rol de jucat' pe o scenă. Pe ascultători îi interesează mai întâi de toate, ca rolul să fie bun, iar jocul izbutit"[150].

Poez-ki narativă (pomeneam, înainte, de destinul liricii trubadureşti sau a minnesăngerilor) urmează legilor spectacolului vizual, interpretat şi realizat în virtutea unei *competiţii* extrem de pretenţioase, de unde. *performanţele narative* în diverse tipuri de discurs narativ. O afirmaţie similară avem să găsim în cartea consacrată de G. Călineseu lui Ion. Creangă. Comentariul la *Moş Nichifor Coţcariul.* „nuvelă" înscrisă în. seria povestirii renascentiste, decameronice, relevă *ria-tura dialogală* proza lui Creangă, scrie G. Călineseu, este „în bună parte dialogică"[151], căci *„Poveştile* -- continuă autorul „vieţii şi operei" lui Creangă -- nu sunt opere propriu-zise de prozator, valabile în neatârnare, ci părţi narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică. Creangă este aci povestitor de basme, aci aetor de compuneri ce intră în definiţia veche a nuvelei"'[5]-. Şi ca analogiile în interpretare să fie mai frapante, transcriu pasajul călinescian, conclusiv: „O poveŞte. nespusă de cineva e un scenariu de *commedia dell'arte* nejucat"[1]"'[3]!

Că epica înseamnă reprezentare pusţi în cheie vizuală ne-o demonstrează şi mărturia convingătoare a lui Gabriel Garcia Mârquez.. Reflecţiile sale au în vedere tocmai relaţia dintre reprezentarea vi-. zuală şi spaţiile imaginarului, dintre text şi imaginea cinematografică în special. O

coproducţie'cinematografică internaţională ecraniza la finele anului 1982 nuvela scriitorului columbian, *Fantastica si trista poveste a Candidei Erendira şi a nesăbuitei sale bunici*[154]. Prilejul ecranizării stârneşte la autorul *Unui veac de singurătate* observaţii valabile pentru poetica epicului şi pentru caracteristicile sale principale: preeminenţa vizualului (vezi Northrop Frye), în ordinea elaborării reprezentărilor care provoacă — în imaginar — fe-crearea lumii (;, .. . *eu văd Uimea şi încerc să povestesc ceea ce văd şi cum văd");* sursa naraţiunilor, ţine să precizeze scriitorul mai departe, este.*imaginea,* iar în istoria tragică şi aproape fabuloasă prin'dimensiunea ei-, a Erendirei imaginea a rămas indelebilă şi obsedantă în memoria vizuală a copilului: „...aveam vreo paisprezece sau cinsprezece ani şi am văzut într-un sat o casă de toleranţă ambulantă, trecilnd precum Circurile marqueziene prin satele şi târgurile Caraibilor. . ." Şi mai departe, Mârquez se confesează: „ .. . încă din primul moment am realizat-o ca pe o *întâmplare vizuală"* (s.n. LV.)[18]*.
Admirabilul eseu al lui Roland Barthes,. *Introducere în analiza structurală a povestirilor*[1]™, oferă, cred, cea mai exactă şi mai sugestivă definiţie a formei epice, a naraţiunii în calitatea ei de structură originară, esenţială pentru ipostazele fundamentale ale comunicării narative. A povesti, observă Roland Barthes,- este un atribut existenţial, e modul nostru de a fi şi a ne manifesta/comunica. Având in centrul ei, precum un ax coordonator, evenimentul, acesta este *reprezentat* în forma povestirii prin narator, iar reprezentarea ca atare este — şi remarca este aproape identică, în esenţa ei,, cu aceea a lui Garcia Mârquez — o operă de interpretare. Lumea există în pluralitatea povestirilor comunicate prin cuvânt, prin rostire, imagine, gest, mit sau legendă, epopee sau nuvelă, roman sau fabulă, eveniment istoric, dramă sau tragedie, pan-tomimă sau mister etc Povestirea, scrie Roland Barthes, „începe cu însăşi istoria umanităţii". Povestirea, dincolo de regulile, de gramatica sa, dincolo de natura discursului, înţeles ca ansamblu de fraze, este printre noi, „,ca viaţa"[157]. /, .
;■■-.
în *Discours du recit*[1]** Gerard Genette.reia conceptele barthe-siene şi. dezvoltă tipologia discursului narativ precum şi;principiile de natură să guverneze structurile epice. Un veritabil post-seriptum la textul din cel de-al treilea volum din *Figures* este *Nouveau discours du' recit*[159]. Frecvenţa termenului *inod,* substituindu-l, în virtutea unei tradiţii aristotelice şi platoniciene, pe acela de gen; afirmarea naratologiei ca disciplină, variantă a poeticii (Tzyetan Todo-rov este autorul punerii în .circulaţie a termenului „naratologie"); constatarea — graţie poeticii istorice — că „imensa majoritate a textelor literare, inclusiv a celor poetice, se bazează pe..«modul narativ» („mode narratif")[160]; rolul naratologiei în decantarea şi observarea „mecanismelor textului"[101] sunt de. natură să sublinieze constantei^ disciplinei şi, în egală măsură, ale poeticii formelor narative.
...-.;"
E important să subliniem, în ordinea prezentării caracteristicilor formelor narative (epice), rolul jucat în ecuaţia producător - — text — destinatar (receptor) de ultimul factor al relaţiei. Reacţiile, comportamentul, refuzul sau, dimpotrivă, alegerea uneia sau a alteia dintre forme (specii) sunt obiectul de studiu nu doar al sociologiei literaturii, ci, mai cu seamă, al *pragmaticii,* disciplină intens programată pentru a pune în lumină funcţiile factorilor po-
rt? eniti şi mai ales situaţiile create prin actul comunicării şi al receptării în spaţiul lingvistic dat[162]. Vechile teorii în domeniul formelor apoi rolul structuralismului; momentul teoriei formelor *(Gestalt-tl%gorie),* relaţiile mecanice (fond-formă sau „figură"), depăşite de mult şi' intrate în zona umbrelor, au permis mai târziu apariţia perspectivelor stimulate şi alimentate de conceptele şi metodele lingvisticii moderne. Naratologia este rezultatul acestor convergenţe metodologice, iar termenii. cu care operează şi azi sunt: *istorisire* (histoire), *actul diegesic* propriu-zis, *evenimentele* şi *protagoniştii* acestora, *naratorul* şi, în relaţie cu el, *naratorul*[1]**. Meritul nara-tologiei este acela că a demonstrat prin realitatea individuală a textelor şi printr-o poetică analitică şi interpretativă natura textelor literare (poezie, dramaturgie), că ele se elaborează în mecanisme analoge celor narative, având comportamente şi nuclee epice în ultimă analiză. în capitolul, simptomatic şi extrem de bine organizat, din *Dicţionarul enciclopedic al pragmaticii,* Anne Reboul[164] (coautor, împreună cu Jacques Moeschler, al lucrării) pune în pagină — din unghiul pragmaticii — invarianţii naratologiei. Evident, sub specia obiectului pragmaticii, natura ficţiunii narative şi a universului ficţional se situează pe primul plan, dar conceptul „Lumii posibile"[105], intim legat de acela de univers fictiv, nu este străin naratologiei. în primul rând, pentru că naraţiunea este istorisirea unor evenimente *inventate* sau *reale;* ultimele prin mecanismul narării se convertesc, iranscend spre ficţiune şi spre „infidelitate" faţă de parametrii faptului imediat. Mecanismele narării, *relatarea* propriu-zisă, enunţul, discursul etc. ca şi naraţiunea constituie un

ansamblu de acte, procese şi procedee intrate în sfera de interes a poeticii narative. Ea permite relevarea unor momente identice sau analoge în alte *moduri* sau tipuri de discurs (forme).
Categoriile implicate în textul narativ au funcţii esenţiale şi, unele dintre acestea, determinante. Este, în primul rând, *timpul,* iar relaţiile temporale în istorisire, în relatare şi în percepţia cititorului, uneori în funcţie de naratar (cititor implicit, angajat în mecanismul narării, al evenimentelor şi al desfăşurării lor prin „dialogul" cu naratorul) sunt adesea decisive pentru fizionomia literaturii narative. Cronologia de tip — să zicem — balzacian sau dickensian (la ultimul, cu treceri, elipse şi reveniri pasionante); dilatarea temporală, regresiunea în timp etc. conferă prozei aspecte diferite şi opera iui Marcel Proust sau a lui James Joyce, a lui Rober-t Musil sau romanul-matrice al lui Franz Kafka (în special *Castelul)* demonstrează că variaţiile temporale sunt organice, ţin de viziunea consubstanţială a operei. Mult mai clară este categoria ^*modului,* de natură să ne arate *cum* se petrece relatarea, ce alte moduri de conru-

nicare participă (stilul direct, stil-ul, indirect liber, dialogul, moioc-logul interior etc). Vocea şi *punctul de vedere* îngăduie ejtitorului-interpret să sesizeze ipostazele, atât de diferite ale .'.naratorului, }k> ca o voce din „off**, fie ca o identitate distinctă de a naratorului propriu-zis, **fie** ca narator Ominiscient şi omniprezent, fie în deplină consonanţă cu evenimentul narat, rememorând, altfel, sau aniî-cipând premonitoriu. •' '
Sigur, ipostazele naratorului (persoanei întâi, al persoanei â doua sau al persoanei a treia) şi relaţiile acestei categorii cu autorul operei sunt, de asemenea, aspecte extrem-de angajanfe pentru tematica naratologiei contemporane. .Naratorul sadovenian sau povestitorul lui Ion Creangă; vocea din romanul lui Liviu Rebreanu si mobilitatea agentului, în *Patul lui 'Proeust, romanul hu* Camil Pe» trescu; mişcarea suplă a vocilor în romanul .Hortensiei Papadat-Bengescu sau mecanismele persoanei întâi în proza unor scriitori precum Anton Holba'n, M. BJecher .sau Mirceâ Eliade sunt azi aspecte bine cunoscute şi unanim acceptate graţie naratologiei. Confuziile de. tipul „autorul povesteşte cum.. .", identificând naratorul cu autorul textului nu sunt total risipite, mai ales în mediul şcolar unde literatura „autobiografică" sau jurnalul sunt prezentate ca. . . participare a vocii autorului (mă gândesc, bunăoară, la- fascinanta literatură a persoanei -întâi datorată lui Radu Petrescu).
Poate că nu ar fi inutil un exemplu pentru mobilitatea vocilor şi pentru statutul naratorului pus în situaţii dintre cele mai diverse. în *Doctor Faustus,* romanul lui Thomas Mann, ne întâlnim cu o formulă, în general cultivată încă din romanul secolului al XVIII-lea •(Laurence Sterne, Henry Fielding), cu mari libertăţi în relatare, în modificarea bruscă a punctului de vedere, cu digresiuni, pagini parodice etc. Romanul lui Thomas Mann este conceput ca mărturie a unui cronicar, martor şi apropiat al eroului cărţii: compozitorul Adrian Leverkiihn. Serenus Zeitblom este autorul acestei „vieţi[1]* reconstituite şi argumentate, mărturisite şi urmărite cu sentimentul generos şi statornic al prieteniei manifestate chiar şi atunci când Leverkiihn. se va afla în perioada tragicului său sfârşit, atât de înrudit cu al lui Nietzsche. Timpul relatării şi al scrierii cărţii (timpul convenţional al naratorului) este anul 1943, iar fila transcrisă acum e datată, precum în pagina unui jurnal, 23 mai 1943. Timpul povestitorului şi al textului evoluează, şi în capitolul XXVI al romanului ne aflăm în aprilie 1944. Iată marcate distanţele temporale, flexibila trecere de la un timp şi de la o situaţie la altele: „Fireşte, înţeleg prin aceasta data la care îmi desfăşor activitatea — nu aceea până la care am ajuns cu povestirea mea, adică toamna lui 1912, douăzeci de luni înainte de izbucnirea războiului trecut, când

Adrian se întorsese cu Rildiger Schildknâpp de la Palestrina la MCmchen şi se instalase singur, într-o pensiune pentru străini din cartierul Schwabing („Pensiunea Gisella"). Nu ştiu de ce sunt atât de obsedat de această dubla-cronologie şi de ce mă simt tentat să atrag atenţia asupra ei: cea personală şi cea obiectivă, timpul în care evoluează naratorul şi cel în care se petrece naraţiunea. E şj asta o stranie întretăiere a două epoci în desfăşurarea lor, sortite de altminteri să se întâlnească într-o bună zi cu o a treia: anume cu aceea considerată de cititor propice să primească relatarea mea, aşa că el va avea a face cu o triplă cronologie: a sa proprie, aceea a cronicarului- şi cea istorică. / Nu vreau să mă pierd în speculaţii **inutile,** chiar şi în ochii mei, ci vreau numai să adaug că termenul 'istoric' se potriveşte cu o mult mai sumbră vehemenţă timpului *în* care scriu decât celui *despre* care scriu. în zilele din urmă au avut Ioc lupte crâncene pentru Odesa, o bătălie sângeroasă, cu mari pierderi, terminată cu căderea în mâinile ruşilor a faimosului oraş de pe malul Mării Negre. . .'"m şi relatarea continuă, în tonuri grave, profetice, anunţând .atacurile aeriene ale aliaţilor asupra oraşelor germane, distruse, arse („Leipzigul,

care joacă un rol atât de important in dezvoltarea lăuntrică a lui Leverkiihn, în tragedia vieţii **lui,** a-fost lovit recent, cu toată puterea. . /[aGT]). Comunicarea dintre naratorul-cronicar, martor (biograful compozitorului), timpul relatării, timpul memoriei şi timpul evenimentelor situate într-un prezent acut şi dramafic este relatată precum. în diagrama exactă a unei poetici demonstrate în virtutea unui model ipotetic. ~ ■ *Variaţiile de ordin temporal şi spaţkd* ocupă un loc important ■■■vin poetica lui M. M. Bahtin. Conceptul'de *cronotop* îi aparţine şi' explicarea lui e de natură să fixeze caracteristicile de bază ale epi-cjlui. Corelaţia spaţio-temporală devine definitorie şi se manifestă ca un toţ indestructibil. Că fizica lui Einstein ar fi influenţat **pers-**; peefiva teoreticianului rus sau că filosofia kantiană se află la temelia acestei categorii mobile[1(iS] rămâne să vedem în funcţie de preeminenţa timpului faţă de spaţiul narativ. Că spaţiul e dinamizat de viziunea temporală este adevărat, numai că romanul modern îşi creează dimensiuni spaţiale, adesea determinante pentru mişcarea timpului epic (vezi William Faulkner sau Fr. Kafka, Robert Musil şi James Joyce). Important e, însă, faptul că . M, M\ Bahtin clarifică unele concepte, esenţiale pentru formele .epicului şi mai ales, pentru roman. M. M. Bahtin, se ştie, înclină spre *cronotopul* său favorit: *Istoria,* înţeleasă ca timp al destinului Hinteî, al epocilor, al comunităţilor umane. Un timp ciclic, în.accepţiunea lui M. M. Bahtin, are în vedere devenirea inexorabilă a na-turii, ritmul şi succesiunea anotimpurilor, durata eternă.

•O veritabilă taxinomie se instituie în funcţie de cronotop şi de acţiunea conjugată a factorilor constitutivi: drama şi epopeea se înscriu în *timpul mitologic,* iar reflecţiile generate de o atare cate-gorie- nu sunt neînsemnate pentru fizionomia' romanului mitic modern sau pentru varianta romanului.magic-fabulos (James Joyce sau William Faulkner, prozatorii sud-americani Gabriel Garcia Mârquez, Llosa, Roa Bastos etc, dar şi, înainte, romanul lui Marcel Proust sau al lui Maleolm Lowry). Cred că spaţiul mitic şi simbolurile spaţiale din romanul cavaleresc şi, mai târziu, din romanul gotic (romanele „Cavalerilor Mesei Rotunde", ale căutării Graalului, *L-an-celot, Cavalerul cu leul;* explozia romanului cavaleresc spaniol, apoi romanele „gotice" ale lui Arin Radcliffe, Horace Walpole, M. G. Lewis, Charles Robert Maturin etc.), din romanul de aventuri sau din creaţiile unui Walter Scott, pregătesc rolul activ al spaţiului şi prin acesta al simbolurilor sale: călătoria, drumul, ţinuturile mis-terioase, teritorii puse sub semnul stigmatului, al blestemului etc.

Din nou, cred, nu ar fi lipsit de interes un exemplu pentru romanul medieval al secolelor XII—XIII, unde valoarea şi dimensiunea simbolurilor este de natură să atragă atenţia asupra relaţiei timp-spaţiu, o relaţie situată, aşadar, în plin moment de edificare a unei mentalităţi deschise şi favorabile cititorului de romane. Ciclul regelui Arthur, proliferarea romanelor nu ne scutesc de a observa într-un caz anume valoarea *cronotopului mitic*[im]. Motivele, conjugate, ale erosului şi ale aventurii cavalereşti apar surprinzător în dedicaţia-invocare din incipitul romanului („Deoarece voinţa primei doamne din Champagne este să se scrie un roman, eu însumi 51 voi porni cu mare bucurie"[170]). Aventurile „cavalerului din căruţă" debutează cu ceremonialul sosirii la Carlion a regelui Arthur şi ideea simbolurilor menite să lumineze ceremonialul aflat între sacru şi profan este perfect explicată de Mircea Eliade în volumul al treilea al *Istoriei credinţelor şi ideilor religioase*[111]. Esoterismul cultivat de trubaduri şi de minnesăngeri, actele de elogiere şi divinizare a femeii, preluarea modelelor arabe, proiecţia tulburătoare din opera lui Dante, funcţia de-a dreptul soteriologică a Erosului şi a Femeii, mistica acestei mântuiri (vezi actele iniţiatice ale membrilor acelei *Fideli d'Amore)* produc numeroase simboluri încifrate, inextricabile uneori, favorizează anumite manifestări ale călătoriei, căutărilor etc. Perspectiva activă şi dinamică prezidează viziunea compoziţională, structurantă a naratorului şi formele narative îşi descoperă surse vechi, unde invarianţii sunt esenţialmente aceiaşi, revelându-j cititorului de azi constanţa unor structuri şi a unor trăsături fixate şi ratificate în milenii de comunicare narativă. Un exemplu poate (eventual) să confirme aserţiunile naratologiei şi am în vedere 6 carte unică», admirabilă prin mobilitatea şi prin demonstraţia desăvârşită provocată de postulatele poeticii narative. E vorba de *S/Z,* unde interpretarea şi demersul hermeneutic au drept obiect nuvela lui Balzac, *Sarrasin-e*[112]. Era inevitabil ca sintagmele alese de semio-tician să nu furnizeze elemente pentru un comentariu naratoîogic, nuvela lui Balzac situându-se în spaţiul specific relatării de povestiri în virtutea plăcerii de a nara şi de a asculta. Prin urmare, enunţul cercetătorului fixează un principiu al ceremonialului narării, acela al povestirilor („recits") provocate de un pact („Les recits-contrats"). La originea Povestirii se găseşte — subliniază Roland Barthes — dorinţa, o dorinţă intrată „într-un sistem de echivalenţe şi de metonimii"; pentru a fi produsă, povestirea reclamă *schimbul* precum în mecanismele economice ale „schimbului" şi con-: form acestui pact încheiat între narator şi naratar

(chiar şi în cazul nuvelei balzaciene *Sairasine).* întotdeauna există cineva care are de schimbat o povestire pentru altcineva, provocat, incitat de dorinţa de a asculta. Aşadar, notează Roland Barthes având, desigur, în minte modelul istorisirilor Şeherazadei, povestirea este o veritabilă monedă de schimb aidoma unei mărfi. Ar fi de văzut care este preţul povestirii şi ce prevăd, în ordinea obligaţiilor reciproce, „contractele" încheiate. în *Cartea celor o mie şi una de nopţi,* afirmă autorul lui *S/Z,* graţie povestirii dobândeşti viaţa! Şi avem să ne amintim că Roland Barthes comentase în câteva ocazii aspectul fundamental existenţial al relatării, mod de a supravieţui, de a fi, de a rezista agresiunii timpului.
Circulaţia motivelor, corespondenţele sau simetriile în sfera legendelor şi miturilor diferitelor popoare dau epicului aura inegalabilă a revelaţiilor în ordinea cunoaşterii şi a meditaţiei ontologice. Cu totul diferite, ca moment al scrierii şi al rostirii, *Odiseea* şi ciclul proteic al aventurilor lui *Sindbad Marinarul* au momente similare (uriaşul cu un singur ochi îl va lua prizonier pe Sindbad şi pe ai săi, fiind asemănător lui Polyphem din aventurile lui Ulise în drumul său spre casă). Dacă o poveste/povestire valoarează cât viaţa unui om *(Cartea celor o mie şi una de nopţi),* atunci misiunea povestitorului are autoritate şi un prestigiu absolut în faţa comunităţii sale. Jorge Semprun rostea, printr-unul dintre personajele sale aflate în călătoria spre infern, adică spre lagărele de exterminare germane: „Sunt întotdeauna unii care se întorc pentru a le povesti altora"[173].
Tulburător e mesajul istoriilor venite din lumea Indiei şi a Chinei, a Persiei şi, mai apoi, a arabilor şi captate sub semnul tutelar al simbolului existenţial în *Cartea celor o râie şi una de nopţi.* Istoria regelui Şahriar şi a suferinţelor lui, istoria vizirului şi a celor

două fiice, Şeherezada şi Doniazada, precum şi a nopţilor şi zilelor ce au urmat pentru a celebra povestirea pilduitoare ne oferă un extraordinar avertisment asupra surselor POVESTIRII: „Cea mai mare, Şeherezada, citise cărţile, letopiseţele, hronioile cu vieţile regilor de demult şi cu istoriile noroadelor de odinioară. Şi se spune că avea sumedenie de cărţi de istorie despre neamurile din vremile apuse şi despre regii din străvechime şi despre poeţi. Şi era tare iscusită la grai şi tare dulce la povestit"[174]. O impresionantă dezvăluire ne îngăduie să înţelegem sensul simbolic al Cărţii, loc al întâlnirii şi al absorbirii altor Cărţi fundamentale pentru memoria şi gândirea umanităţii, centru geometric al meditaţiei şi al Totalităţii puse sub semnul protector al Cunoaşterii. Sunt cărţi, hronici, letopiseţe, vieţile regilor precum într-o trimitere la hermeneutica marilor cărţi sacre (vezi *Cărţile Regilor* din „Vechiul-Testament"), aşadar se alcătuieşte harta Istoriei, a trecutului, dar sunt şi cărţi despre-„poeţi" şi, desigur, cărţi ale poeţilor, se poate deduce. Ele sunt izvorul nopţilor ce vor urma, subliniind — a câta oară în istoria epicului? —■ continuitatea, veşnica revenire la sursele originare, la arhetip.
Formele şi formulele-ceremonial, semnificaţiile şi natura acelui timp. al povestirii, unic şi inimitabil, demonstrează valoarea matricială, primordială a povestirii ca Istorie şi ca etos exemplar al lumii. Una dintre „istoriile" amplu dezvoltate ca scenariu, tramă, personaje şi dramatism este *Cartea Iuditei* din „Vechiul-Testament" al *Bibliei* şi rememorează un episod din istoria încercată a evreilor. Avem să observăm că suntem în faţa unei compoziţii de-a dreptul romaneşti, iar conjugarea istoriei (reale) cu legendele şi cu aventura, cu destinul unor fiinţe ţine de respiraţia unui fragment dintr-o mai vastă epopee. Incipitul e de proză cu rezonanţe în timpul epic al istoriei: „Era în anul al'doisprezecelea al lui Nabucodonosor, care domnea peste Asirieni, la Ninive, cetatea cea mare"[175]. Au trecut anii unei împărăţii în veşnice războaie şi cuceriri; suntem în anul al optsprezecelea „în ziua a douăzeci şi doua din prima lună", când împăratul îl numeşte pe Olofern în fruntea armatelor sale, trimise pentru a pedepsi şi pentru a cuceri. Ajuns „în faţa marelui şes al lui Iuda", în teritoriile israeliţilor, pericolul pare iminent; se înalţă rugăciuni la îndemnurile marelui preot Ioachim, evreii smerindu-se **(„Şi** tot Israelul, bărbaţi, femei şi copii, locuitori ai Ierusalimului, au căzut cu faţa la pământ în templu, şi-au presărat cenuşă în cap şi au întins mâinile înaintea Domnului"). Şi după ce Ahior, căpetenia fiilor lui Amon, i-a avertizat pe Asirieni, iar Olofern l-a trimis —. drept pedeapsă — în Betulia, israeliţii îl primesc şi, avertizaţi,

se pregătesc să reziste în cetatea asediată a Betuliei. Au urmat zile grele şi încordate „Şi în cetate era mare umilinţă".
E ceasul în care Iudita, „fiica lui Merari" şi soţia lui Mânase (soţul murise — notează Cronicarul — ,.pe vremea seceratului orzului"), se decide pentru o faptă cumplită. Chemându-i pe mai marii cetăţii, speriaţi şi aproape gata să cedeze Betulia, decizia ei este inflexibilă: va ieşi noaptea din cetate, împreună cu roaba ei şi ,.în zilele pe care voi le-aţi făgăduit că veţi preda cetatea în mâna vrăşmaşilor noştri, Domnul va scăpa cetatea prin mâna mea". Misterul înconjoară, deocamdată, proiectul Iuditei („Voi însă nu căutaţi să pătrundeţi cu mintea fapta mea, căci eu nu vă voi spune nimic până nu voi împlini ceea ce vreau să fac"). Aventura e pregătită, *suspense-ul* este provocat, iar evenimentele se vor precipita de-acum. Naratorul nu neglijează efectul unor detalii, precum în povestirile pregătite cu savantă dozare a tuturor elementelor menite să producă efecte şi să alimenteze curiozitatea auditorului: „Şi scoţând sacul, s-a dezbrăcat de veşmintele ei de văduvie, s-a îmbăiat şi s-a uns cu miresme, şi-a pieptănat părul, şi-a pus turban în cap şi s-a îmbrăcat cu hainele ei de veselie (...) / Apoi s-a încălţat cu sandale, şi-a pus colierele, brăţările, inelele, cerceii şi toate podoabele ei. Şi s-a înfrumuseţat atât cât să poată cuceri privirile tuturor bărbaţilor care ar vedea-o*.
Ieşind din cetate, e dusă de străji în faţa lui Olofern: „Şi când el şi căpitanii lui au dat cu ochii de Iudita, s-au minunat de frumuseţea chipului ei. Şi ea, căzând cu faţa la pământ, i s-a închinat, iar robii săi aii ridicat-o". Strategia Iuditei pare să izbutească; chemată noaptea în cortul lui Olofern, unde ospăţul avea să celebreze frumuseţea femeii şi cucerirea acesteia, are loc actul proiectat de ea: îl va ucide şi îi va **tăia** capul, revenind, noaptea, în cetatea Betuliei. Asirienii, cuprinşi de spaimă, vor renunţa la asediu şi sunt înfrânţi în retx*agerea lor. Chemată în Ierusalim, unde poporul sărbătoreşte victoria, Iudita se va întoarce la Betulia, unde, la vârsta de o sută cinci ani „ .. .a murit în Betulia şi a fost îngropată în peştera în care se odihnea bărbatul ei Mânase".
Axa povestirii este desăvârşită, tehnica narativă controlează acumularea de elemente de natură să provoace decizia personajului principal; strategia naratorului nu neglijează nici un detaliu, iar succesiunea în timp a evenimentelor, transferul acestora în alte locuri, alternanţa de elemente pregătitoare şi de fapte propriu-zise este remarcabilă, augmentând *suspense-ul* şi conferindu-i logică în strategia narării şi a aventurii. E prezent aici Naratorul, cunoscând lecţia relatării, transmisă de la un aed la celălalt, de la un croni-car-martor la succesorul său, într-o devenire profundă şi gravă

a legendelor şi parabolelor lumii. In romanul lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni,* Victor Petrini, personajul principal al cărţii, descoperă marea exultantă a scrisului, notând la un moment dat o reflecţie provocată de bucuria scrisului: „De mult conştiinţa colectivă s-a angajat atât de tare în cultură şi creaţie, încât aceste două forme de viaţă au intrat în legile statistice. E tot atât de fatal să scrii o carte cum sunt şi celelalte fenomene ale existentei, naşterile, morţile, accidentele şi, pe un plan mai mare, desigur, seismele sociale. Oamenii au nevoie să ia cunoştinţă de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut întâi la vechii greci. Şi adesea această lege sacrifică pe unul care să le spună. Un italian, spirit înzestrat, a trăit şaizeci de ani fără să scrie nimic, apoi deodată s-a aşezat la masă, a început să scrie, în trei luni. a terminat cartea (admirabilă!) şi îndată după aceea a murit"[176]. Fiinţa *aleasă,* în cea mai largă accepţiune semantică, îşi asumă, în virtutea unui imperativ moral şi social, religios şi istoric, misiunea povestitorului, destin înconjurat de autoritatea Cetăţii, având să păstreze „arhiva" vie a oamenilor şi a faptelor lor, viziunea lor asupra lumii şi asupra genezei, asupra vieţii şi a morţii. Marin Preda încheie aluziv, trimiţând de fapt la destinul lui Giuseppe Tomasi di Lam-pedusa, autorul *Ghepardului,* prinţul palermitan ajuns la aproape şaizeci de ani când dintr-un impuls irepresibil scrie frenetic romanul său, cronică a Siciliei veacului al XlX-lea, cântecul de lebădă al familiei prinţului Salina şi al alcătuirilor Italiei de

altădată. Lam-pedusa moare înainte dea-şi vedea cartea publicată, dar *Ghepardul* va avea. o carieră extraordinară, fiind romanul unei..lumi crepusculare, cântecul şi poemul acestei lente pierderi în trecut. „Olimpul palermitan" şi Casa Salina sunt motivele elegiei romaneşti a lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa.. .

Sub semnul) tutelar al Povestirii

Excursul propus Iii paginile de până acum se inspiră, în cea mai mare parte, din experienţaj *povestirii,* forma arhetipală, origi- ; nara a comunicării narative, ipostază existenţială fundamentală pentru fiinţa capabilă să transmită şi să recepteze. Structură riguroasă şi imuabilă, cultivându-şi invarianţii (aceiaşi) în virtutea ceremonialului inebranlabil al relatării şi al ascultării, al istoriilor rostite şi al auditorului provocat să participe, povestirea ocupă locul cel raai însemnat în exegeza naratologieă, şi poetica formelor narative se construieşte începând cu modelul „etern" cil povestirii. Vocaţia şî rigoarea *diegesis-ului,* sensul mesajului comunicat de narator, funcţiile naraţiunii şi ale componentelor acesteia deţin un loc privilegiat în poetica epicului. -,

■" Am pomenit naratologi precum Roland Barthes, Tzvetan Todo-rov, Claude Bremond, Seymour Chatman, Gerard Genette, Umberto Eco, M. M. Bahtin, Wayne C. Booth şi, înaintea acestora, V. I. Propp, * pentru ca sistemul de concepte pus în discuţie să argumenteze na-tara şi locul rezervat povestirii în analiza formelor epice, considerarea povestirii drept matrice a tuturor metamorfozelor experimentate în curgerea mileniilor, de când fiinţa a trăit impulsul sau, poate, imperativul de a transmite fapte/evenimente trăite semenilor săi şi, mai târziu, prin conştiinţa dăinuirii şi a succesiunii generaţiilor, urmaşilor ei. Regulile descoperite şi statuate de nara-tologie au atras atenţia asupra sintaxei invariabile a povestirii şi de aici asupra performanţei realizate într-un număr consacrat şi ireductibil de modalităţi. De asemenea, poetica povestirii, valabilă, în esenţă, pentru toate celelalte forme, indiferent de proporţiile şi de numărul şi complexitatea invarianţilor lor, a pus în operă rolul evenimentului, al „istoriei" şi al „istorisirii", al naratorului persoanei întâi, al auditorilor transformaţi adesea în naratari. Funcţiile fiecărui element, zonele predilecte ale motivelor, constanţa lor frapantă, preferinţa pentru teme general-umane şi pentru

dimensiunea morală, exemplară a faptelor narate, plăcerea şi gustul frust al întâmplărilor, adesea licenţioase, mecanismul introducerii în povestire, savanta regizare a ritmului, provocarea ascultătorilor/cititorilor, intervenţia auditorului ca interlocutor activ şi posibila lui convertire în narator (din naratar, aşadar un cititor implicit) suni tot atâtea elemente dintr-o gramatică narativă perfect studiată sub specia morfologiei formei şi a sintaxei ei riguroase, de-a dreptul benedictine. în totul impresionante sunt studiile produse în chestiunea naratorului şi a-modurilor sale de .manifestare, fiindcă persoana întâi şi'stilul direct al povestirii nu reduc variantele intervenţiilor povestitorului' diegesic.-'Implicat direct în evenimentul povestit sau martor al acestuia, conservând îri memorie mărturiile altora şi străduindu-se în consecinţă să fie „fidel" celor care î-au investit, cronicar sau „grefier" al faptelor, naratorul îşi asumă întoî-deauna .misiunea de a povesti şi, într-o extraordinară competiţie cu timpul şi cti-auditorul său, să relateze în aşa fel încât să trezească interesul, curiozitatea, entuziasmul sau satisfacţia ascultătorilor săi, cititori peste timp. Nu e greu de înţeles -— şi, de altminteri, am observat un atare aspect — că *povestitorul este un interpret,* un actor total, histrionic chiar, ştiind adesea că *cele* povestite ţin de un fond etern al povestirii Lumii.

Spectacolul magic al povestirii are durata istoriei umanităţii, iar perpetuarea formei se face prin celelalte structuri narative, cum, de altminteri, ea există *in nuce* în orice tip de discurs şi în oricare dintre modurile literaturii, liric sau dramatic, cotidian, istoric, memorialistic, epistolar etc. Unde si când începe povestirea ca atitudine şi impuls uman?

întrebarea/întrebările mi se par a ţine mai degrabă de scolastică, fiindcă povestirea există în realitatea imanentă a fiinţei ca atribut inalienabil al acesteia, făurind din impe-rative acute,

stringente un *homo narrativus.* Adică, o realitate umană născută din. necesităţile vitale ale comunicării şi ale trans- „ miterii de informaţii/evenimente. Poemele cosmogonice, poemele şi legendele inspirate din miturile lumii, ele însele potenţiale şi tulburătoare istorii ale geografiei umane, *fabliaux-urile,* cântecele de gestă, misterele medievale interpretate în biserici sau în pieţele Cetăţilor, *commedia dell' arte,* trubadurul sau minnesanger-ul sunt, în cele din urmă, povestitori în virtutea ritualului parcurs, realizând, în imaginar, un scenariu narativ ca extracţie şi ca virtuala dezvoltare.

Apariţia scriitorilor şi confirmarea prin autoritatea operei a povestirii, influenţele exercitate în secolele Renaşterii şi ale clasicismului, cultivarea povestirii în plin veac al XVIII-lea, în formele romanului (diferite ca intenţie, substanţă şi protagonişti), prezenţa

86

povestirii în romanul gotic şi de aventuri, în romanul balzacian şi jlckensian, resurecţia povestirii graţie unor prozatori atraşi de savanta regizare a povestirii-ceremonial în secolele XIX şi XX reprezintă fenomenul viu *şi* niciodată alterat de experienţe mai mult sau mai puţin fructuoase pentru evoluţia discursului narativ, iar intenţia de devitalizare a acestuia, se ştie, a eşuat în mod evident. Alternativa eludării tramei şi a personajului, a dramaticii naraţiunii s-a autoepuizat în artificii —• uneori nu lipsite de inventivitate - dar, până la urmă, fără ecou. Creaţia epică şi-a reclamat dreptul la narator şi la extraordinarul aventurii destinelor.

Un prozator, Petru Popescu, cunoscut pentru romanele, sale, şi pentru producţii literare intrate abia în -ultimii ani în circuitul literaturii române (vezi romanul *înainte şi după Edith,* 1993), publica la Editura Eminescu în 1974 „O legendă munteană", intitulată *Copiii Domnului,* elogiindu-l în textul liminar al cărţii pe Gala Galaction, povestitor situat alături de Mihail Sadoveanu, Vasile Voi-culescu, Ion Creangă. Textul, *Galaction şi legenda munteană,* cuprinde următorul pasaj edificator pentru perspectiva românească asupra povestirii considerate o formă autonomă, independentă de alte tipuri de discurs narativ; e vorba de un comentariu la povestirile lui Gala Galaction, cum se va vedea, dar având calitatea unui succint text de poetică a povestirii: ,,Cultura clasică, gândirea biblică îndeamnă în acelaşi timp spre concizie, şi naturaleţe. Sunt scrise într-un *spaţiu ritual şi mitic,* unde există o tensiune apriorică şi unde *evenimentele* au o permanentă *calitate iniţiatică şi simbolică,* totul fiind *simplu,* dar *arhetipal,* firesc până la naivitate şi adânc până la filosofie. Regulile obişnuite ale prozei par nişte frivolităţi faţă de aceste compoziţii bogate în *savanterie implicită,* atât de bine încorporată şi trăită de autor, încât ea devine *spontaneitate* (*. . .)* în literatura română *'povestitor'* înseamnă ceva. *A şti să povesteşti* e *în Sine un mare dar orientul,* şi darul de povestitori l-au avut, după mine, toţi bunii prozatori români, chiar aceia moderni şi constructivi" (p. 10—-l1). Sigur, ar fi de discutat asupra disocierilor operate de Petru Popescu pentru *povestire* şi *povestitor* în spaţiul cultural românesc sub influenţe bizantine şi, în special, oriental creştine şi experienţa defel neglijabilă, a folclorului născut în această zonă de interferenţe spirituale şi culturale. Nu e mai puţin adevărat că povestirea are aceeaşi fizionomie şi urmează aceloraşi funcţii în occidentul european unde contactul cu aria arabă a avut — se ştie — enorme consecinţe şi în literatură.

Interacţiunile sunt numeroase şi Nicojae Cartojan arătase pătrunderea în etape succesive, sedimentând şi trezind gustul pentru lecturi, a literaturii apocrife, apocaliptice, a legendelor biblice şi

87

hagiografice, a romanelor medievale occidentale şi orientale, a w-[!] manelor greceşti şi orientale precum *Sindipa şi Halima* sau a celor cavalereşti fetei" Sursele sunt, cum se ştie azi, mult mai vechi. *Sindipa,* modelul arhetipal pentru *Divanul persian* al lui Mihail Sa-doveanu, vine din spaţiul indian, de unde a trecut în Persia, în Siria şi de aici în Bizanţ. Există, mai influent, un original arab de unde a pătruns în Occidentul Europei în versiunea latină şî, apoi, în diferitele limbi europene. E povestirea regelui Kira, a fkj-lui său pregătit de filosoful Sindipa şi a celor şapte soţii ale împăratului. în ce priveşte *Halima,* ea descinde din *Cartea celor o mie şi una de nopţi.* La fel ca în cazul cărţii

înţelepţilor şi a împăratukii Kira, suntem în faţa unei serii vechi intrate în mişcarea uluitoare a timpului şi a re-creărilor, pornind de la nuclee indiene trecute prin spaţiul persian şi apoi arab[17]?. Povestire^ceremonial, structură savant concepută şi impermeabilă la modificări, severă şi riguroasă în gramatica ei exemplară, pretinde şi precizări de ordin terminologic, mai exact, de denumire. Termenul românesc are o perfectă acoperire semantică şi corespunde categoriei de structură narativă unde se relatează prin intermediul unui narator situat]a persoana întâi un eveniment, o întâmplare menită să capteze atenţia şi plăcerea unui autoditoriu (cititorii), angajat în actul ascultării /lecturii prin procedee devenite, prin natura lor, invariabile' ca elemente ale ritualului narării. Confuzia începe din momentul în care în peisajul literaturii europene povestirea îşi face apariţia la începutul Evului-Mediu şi dobândeşte denumirea de „nouvelle" (în franceză), „novella" (în italiană), în timp ce în alte literaturi disocierea e simplificată prin denumiri distincte: în literatura germană „Erzäh.'ung"; în literatura engleza „short story", şi unde „novei[fi] denumeşte romanul în general, iar în spaniolă „novela corta" distinge povestirea de „novela", însemnând roman. Aşa se face că, odată apărută, nuvela, structură amplu dezvoltată şi compoziţie diversificată prin numărul de planuri sau prin relieful conferit unui personaj principal desenat psihologic şi pus în relaţie cu alte personaje pe un plan secund, identitatea termenilor refuză disocierile structurale indispensabile între povestire şi nuvelă considerate forme distincte şi inconfundabile. Cu atât mai mult cu cât nuvela îşi obţine personalitatea şi structura ei autonomă abia "la finele veacului al XVIII-lea şi se afirmă în plin secai al XlX-lea; afirmaţiile despre povestirea-nuvelă sau clasificările profesate prin includerea în aceeaşi clasă a povestirii şi a nuvelei, In afara oricăror disjuncţii, sunt infirmate de realitatea structurală şi de natura invarianţilor organizaţi în discursul literar propriu-zis

Faptele sunt confirmate şi de poetica istorică. Din momentul seriile narative ale Orientului pătrund în răsăritul şi în âpu-sii Europei prin traduceri în latina vulgară, în greacă, mai apoi, dobândind o audienţă extraordinară pentru începuturile Evului Mediu şi, ulterior, pentru perioada Renaşterii şi a secolelor XVII— XVIII, naraţiunea îşi face loc exploziv, modelul acţionând fulgurant şi cu ecouri extrem de largi. Povestirea îşi asumă rolul *literaturii ia* accepţiuni ierarhizate de autori şi de <eititcri; plăcerea, humorul, sonsul moralizator, pilduitor, exprimarea înţelepciunii, şi observaţiei caracterologice a epocii, normele etice destinate să prezideze mentalitatea epocii. Povestirea satisface tot mai profund pe căutătorii de parabole şi. sensuri mitologice, de legende şi de fantezie stimulatoare pentru imaginaţia oamenilor. Francheţea fabîimix-urilor, libertatea de a gândi a spiritelor epocii, cutezanţa viziunilor şi a reprezentărilor, sentimentul că povestirea desfată învăţând se regăsesc în mărturisirile scriitorilor, în proclamarea modelului literar. Mai mult, povestirea are adesea funcţii iniţiatice şi cititorul, descoperă sensuri originare ale comunităţii sale, iar interferenţele de real (dăp. Şi de „realism" medieval) şi de fabulos, de fantastic şi'de verosimil, *Indicul* alternanţelor de real şi de i-real, .de logic şi de I-Logic etc. pregătesc contactul de mai târziu cu marea nuvelă europeană din plină epocă a romnatismului sau cu nuvela realismului clasic al secolului trecut (Stendhal, Balzac, Merime, Dickens, Gogol, Dostoievski, Cehov, Lev Tolstoi, iar în secolul nostru: Thomas Marin-, I. Bunin, Leonid Andreev, William Faulkner, E. Hemingway, Gabriel Garda Mârquez etc. în literatura noastră fenomenul fiind nq mai puţin concludent, după cum vom vedea).
Cred că un concept platonician precum acela al Ideii „ca amintire şi apriori", nu e lipsit de semnii'ieanţă pentru poetica şi pentru funcţiile povestirii. în *Fedon,* Platon formulează teoria reamintirii *(-■namnesis),* precizând: „Sufletul îşi reaminteşte ceea ce a văzut în viaţa lui veşnică, eternă"[178]. Asistăm la Platon (conceptul de *anam-nems)* la o veritabilă *mitologizare a amintirii.* Or, povestirea este prin excelenţă amintire retrăită şi celebrată, având să. exprime ideea uael memorii ancestrale, originare a unei comunităţi decise să-şi retrăiască şi să-şi re-vadă, sub semnul povestirii, amintirile esenţiale ale vârstelor şi ale miturilor genezei şi ale forţelor tutelare ale **existenţei.** Aflate la originea arhetipurilor narative, miturile declanşează imaginarele interpretări ale mişcării lumii (basmul provine, Ut **yltimă** analiză, din surse mitice); motivul —-.observa D'Arco **Silvio** Avalle în dialogul semioticianului italian cu Marin Mincu -— e întocmai arhetipului lui Jung şi se comportă în consecinţă,, ge-âd şi proliferând în diverse povestiri, basme şi legende[119]. In-

varianţii gramaticii povestirii au stabilitatea, inflexibilitatea unor £ş-iegorii generale^ de unde şi natura „eternă" a povestrii, repetârid fără abateri, regulile şi ceremonialul relatării: eronotopul inimljtabi (un spaţiu aî relatării şi un timp prielnic povestirilor şi ascultări lor), un enunţ liminar, de foarte multe ori

exprimând o reflecţii general-umană, reprezentând o indirectă formulare a motivului.» i abilă introducere în povestire având darul de a-i prezenta pe na rator şi pe naratari; prelungirea aşteptării pentru intrarea în po vestire; strategia captării atenţiei prin supralicitarea evenimentuh; povestii din unghiul unui martor sau al participantului la faptele es urmează a fi povestite; povestirea propriu-zisă a „istoriei"; *re'0* zarea intervenţiilor, a întreruperilor; eventuala punere în pagiiii şi a unui narator auetoriaî situat dincolo de locul şi. timpul relatării într-un plan secund de ,.cronicar" avertizat; finalul şi ecourile 2; întâmplările istorisite. ■ ;

Există, desigur, variaţii la o, atare schemă; incontestabil e, insa faptul, că regia spectacolului rămâne în general aceeaşi şi avem Ei o regăsim în povestirile, Renaşterii, în romanul picaresc şi în *ţp* manul secolului al XVIII-lea, roman adesea de factură picareşti": Bunăoară, romanele lui Tobias Smoîlet şi, în special, *Aventurile Iu Roderick Randorn* (1748) suift operele unui narator, excelent eunostă tor al tehnicii relatării şi a stimulării atenţiei pentru suita nesfârşit de aventuri pe mare ale personajului principal. în *Diavolul şchiop-;* lui Lesage (varianta definitivă e din 1726), suita de aventuri extra ordinare provocate de demonul Asmodee, retrăite prin istorisire *â* studentul madrilean Zambullo, ţine de plăcerea şi inepuizabili povestirii-nucleu pentru acest „roman" incisiv şi vitriolant ca sa tiră. Interesant e că ceva din zborul imaginar al jocului din *Maes -rul şi Margareta,* cartea lui Mihail Bulgakov, se regăseşte în *n* manul lui Lesage. Exemplele ar putea fi înmulţite, desigur, da constatarea că povestirea se situează în structura nucleieă a oricăn; text narativ este ratificată de experienţa marii literaturii a lumi Spectacolul povestirii capătă amploare şi rafinamentul deplin 5 *povestirea-serie,* adică în povestirile relatate în succesiune, în lan' prin declanşarea unor situaţii şi personaje-pretext, într-un spaţi şi într-un timp favorabile desfăşurării ciclului de naraţiuni.

Modelul absolut, spuneam în altă parte, este *Cartea celor o rfd şi una de. nopţi,* operă impresionantă şi prin avatarurile ei în strc cesive geografii, prefaceri, anexări de alte serii, ramificări etc. Spfc ţiul oriental unde s-au născut şi s-au dezvoltat prin amplifkw aleatorie este şi a! ciclului *Sindbad marinând* (e explicabil, guşi*x* pentru călătorie şi pentru aventurile mării în romanul picaresc • secolului al XVIII-lea) sau al istoriilor celor şapte filosofi de 1

curtea împăiatului persan Kira. Se ştie azi, devenind un loc comun, *ci* influenţă a exercitat ciclul istoriilor Şeherezadei. Scriitorii pre--c;m Gozzi, Ariosto, Montesquieu, Voltaire (cele douăzeci de po-vastiri filosofice şi alegorice sunt relevante), Wieland, Biirger, Lesage, Goethe, Stendhal, E. T. A. Hofmann, Dickens, Balzac (ale sale *Contes drolatiques,* licenţioase, vulgare, în maniera *fabliaux*-ucilor, resimte acut influenţa lui Rabelais), Anatole France trăiesc sub atracţia fascinantă a povestirii.

In literatura română, povestirea deţine un loc privilegiat şi seria marilor povestitori este impresionantă, nu doar în varianta seriei unde sunt de reţinut: *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Canţe-mir, operă alegorică, barocă, vastă ca intenţie şi meditaţie, O *şezătoare la ţară sau Călătoria lui Moş Albu* a lui Anton Pann, operă neîncheiată, anticipând modelul consacrat la noi de Mihail Sado-veanu în *Hanu Ancuţei,* şi unde' un anume *topos,* locul unde ţăranii adunaţi petrec reuniţi în jurul focului, pregăteşte seria de istorii pilduitoare rostite de cei prezenţi şi acceptaţi la ceremonialul petrecerii şi al povestirii, acte conjucate inseparabil, în general. Chiar dacă numai fragmentare, povestirile lui Ion Creangă, una dintre ele. *Moş Nichifor Coţcariul,* fac parte dintr-un ciclu de tip boccaccian; povestirile -- nuvele ale lui I.L. Caragiale *(Kir Ianu-le-sc, Pastrama trufanda, La Hanul lui Mînjoală, La conac, Abu Ha*-sa«. *Calul Draxuluij,* unele vin, direct sau indirect, din seriile orientale, altele fiind inspirate de motive şi istorii populare româneşti etc. Un loc important îl deţine V. Voiculescu cu povestirile sale apărute în 1966, la câţiva ani după moartea scriitorului. Motivele, fabulosul, alegoriile şi anecdota de extracţie orientală, amintind de povestirea arabă, îl situează pe V. Voicuîescu printre marii povestitori ai unei literaturi unde alături de Mihail Sad^veanu suntem datori să-i numim pe Al. Macedonski (el însuşi frecventând seriile orientale), Ion Ghica, Ion Agârbiceanu, Sărmanul Klop-sfcock (împotriva unor opinii critice, prozele-stampe ale scriitorului dto volumele *Feciorul lui Nenea Tache Vameşul,* dintre anii 1934— £943, mi se par de un indicibil farmec, făcându-rie să recunoaştem gustul pentru stilul-artist al prozatorilor munteni). Cezar Petrescu, Gaia Galaction, Mircea Eliade, Panait Iştrati, Oscar Lemnaru (povestirile fantastice sunt, fără nici o ezitare, de certă valoare poescă), Tudor Arghezi, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Eugen Barbu, D.R. Popescu, Marin Preda (povestirile din *întâlnirea din P'xmânturi* păstrează foarte clare liniile scenariului din poves-tirile-*ecie) etc.

Mecanismul povestirii-serie (francezii o numesc „conte â ti-. >ir>; *în* germană denumirea sugerează sistemul de în-cadrare:

„Rahmenerzählung") este revelator pentru procesele şi situaţiile specifice povestirii în general; e motivul pentru care poetica, ?n calitate de disciplină consacrată regulilor/mecanismelor discursului, acordă o însemnătate aparte formulei, cu atât mai mult cu cât ea propune şi statuează modelul general al formei, precum şi prestigiul ei. Istoria regelui Şahriar şi a fratelui său, regele Şahzaman, înşelaţi de soţiile lor, ca şi istoria sângeroasei decizii a regelui Şahriar se transformă, graţie înţelepciunii fiicei vizirului, Şeherezada, în fermecătorul ciclu al povestirilor menite să amâne şi să plătească neîmplinirea poruncii regelui (uciderea, în fiecare noapte, a unei fecioare aduse jertfă regelui). Strategia deconspirată de Şeherezada are nevoie de un colaborator: e sora sa mai mică, Do-niazada. Iar prima povestire din această serie miraculoasă a nopţilor este *Povestea cu negustorul şi cu efritul.* în virtutea „regiei* proiectate, se stabilesc „regulile". Şeherezada îşi pregăteşte sora: „— Când am să ajung la rege, am să trimit după tine; iar după *'ce* ai să vii şi după ce ai să-l vezi pe rege isprăvindu-şi treaba Pui cu mine, să-mi spui: 'O, sora mea, povesteşte-mi nişte poveşti minunate, ca să ne petrecem noaptea!' Eu atunci am să-ţi povestesc nişte poveşti care, de-o vrea Allah, au să fie temeiul izbăvirii fetelor musleminilor!". Stratagemele continuă, iar prezenţa Doniazadei lansează ispita povestirii: „...O, sora mea, povesteşte-mi o poveste care să ne facă să trecem mai uşor noaptea! /.Iar Şeherezada îi răspunse: / Din toată inima şi ca o datorie de cinstire cuvenită! Dacă, de bună seamă, binevoieşti să-mi îngăduiască regele nostru cel bine crescut şi dăruit cu purtări alese! Când auzi vorbele Şeherezadei, şi cum de altminteri era muncit de nesomnie regele nu fu potrivnic a asculta povestea Şeherezadei"[180]. Ia,r preparativele, nu mai puţin ingenioase şi ulterior sâvaftîe, perfecţionate, desăvârşite şi menite să „prindă" în reţeaua istorisirilor, sunt acum enunţate doar: „Când povestea ajunse aici, Şeherezada văzu zorii mijind şi, sfioasă, tăcu*, fără a se prilejui mai mult de îngăduinţă. Atunci, sora ei, Doniazada îi zise: / — O, sora mea, ce dulci şi ce gingaşe şi ce miezoase şi ce zemoase sunt vorbele tale! / Iar Şeherezada răspunse / — Ci ele nu sunt chiar nimic pe lângă ceea ce am să vă povestesc la amândoi, noaptea următoare, dacă am să mai fiu cumva în viaţă şi dacă regele va binevoi să mă păstreze"[181]. Alte elemente se prefigurează acum, unul dintre acestea fiind promisiunea pentru o altă istorie mai frumoasă şi mai extraordinară.
întreaga literatură europeană stă sub semnul tutelar al textelor orientale şi avem să reţinem doar textele de rezonanţă. Sens între 1352 -l354, *Decameronul,* opera lui Giovanni Boccaccio, este

creaţia cu cele" mai multe referinţe ulterioare în literatura europeană; mărturisite şi proclamate sau nu, influenţele operei lui Boccaccio sunt considerabile. Formula este cristalizată şi avem să asistăm la un veritabil ceremonial pregătitor, însumând motivul (pretextul) şi condiţia de a fi ale serie de „novelle": un povestitor cu funcţie regizorală, prezidând şi facilitând legătura de Ia o povestire la cealaltă, locul unde se povesteşte, spaţiu favorizant şi securizai! t al rostirii şi ascultării, ritualul mesei, ea însăşi (ospăţul) menită să creeze ambianţa prielnică şi stimulatoare pentru spectacolul povestirilor şi al competiţiei. Motivul este expus în termenii unei cronici grave: „Spun, dar, că se împliniseră o mie trei sute şi patruzeci şi opt de ani de la prearodnica întrupare a Fiului lui Dumnezeu, când în cinstita şi măreaţa cetate a Florenţei, mai mândră ca oricare alta dintre cetăţile Italiei, s-a încuibat ciuma cea ucigătoare"[182]. Şapte tinere doamne şi trei tineri cavaleri se întâlnesc potrivit soartei şi întâmplării, desigur, iar una dintre femei este aleasă regina acestui grup, Pampinea, de-a dreptul feeric, cu grădini şi poieni fermecătoare. Ajunşi la un palat „ceata de cavaleri şi doamne sunt invitaţi la a spune povestiri spre o mai plăcută petrecere a timpului: „Dar dacă ar fi să-mi ascultaţi îndemnul, n-am petrece această vreme de arşiţă a zilei jucând şah sau table ~-căci jocul aduce unuia dintre părtaşi şi mâhnire, fără să-l mulţumească din plin nici pe celălalt sau pe aceia care privesc —, *ci incd degrabă povestind,* că.ci cel ce spune o poveste desfată deopotrivă pe toţi câţi îl ascultă. N-o să apucaţi a isprăvi fieştecare o istorioară, că soarele va da în apus, arşiţa va pieri şi vom putea să ne petrecem care cum vrea şi îi place (...) / Şi întorcându-se către Pam-fiîo, care şedea la dreapta ei, îi spuse cu dulceaţă în glas să facă începutul cu o poveste de a lui. Iar Pamfilo, auzind porunca, fiind ascultat de toţi, prinse a grăi fără zăbavă aşa precum urmează"[183] (s.n. LV.). Şi prima istorisire se înfiripă în formula povestirii exemplare, cu tâlc şi cu haz, iar taifasul se instalează, ca ceremonial, pe durata celor o sută de povestiri rostite în cele zece zile ale acestui miraculos spaţiu al naraţiunii lumii. L-au continuat, se ştie, nu puţini scriitori fascinaţi de formulă, de istoriile spuse şi de succesul lor exploziv: Matteo Bandello, Franco Sachetti cu ale sale *Trecento novelle,* Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Can-lerbury; Les Cent Nouvelles nouvelles* (1455) ale lui Antonin de la Sale, şi au urmat opere obsedate de modelul

boccaccian precum *Ileptameronul* Margaretei de Valois sau *Nuvelele exemplare* ale lui Cervantes, publicate în 1613.

Suntem în plin secol al XlV-lea când îşi scrie Geoffrey Chaucer *Povestirile din Canterbury.* Ele merită un succint comentariu,

cel puţin dintr-un motiv mai puţin stimulat de camparatism, cât de similitudini de formulă şi pretext narativ (locul, timpul, ambianţa, protagonistul, interlocutorii lui etc). Până prin secolul al **XVI-lea,** Canterbury **a** devenit un loc de pelerinaj şi de rugăciuni: acolo fusese ucis, în secolul **al** XH-iea, Thomas Becket, personaj legendar, declarat de credincioşi **un „sfânt".** Nu este exclus, crede Zoe Dumitrescu-Buşulenga[184], ca în călătoriile sale în Italia, cu misiuni diplomatice, să-i fi cunoscut pe Boccaccio, şi pe Petrarca şi în itinerariile sale să fi ascultat, amuzându-se, nu puţine *jahliaux*-uri. Sigur e că formula nu se abate de la ceremonialul şi codurile statuate înainte de ilustrul său predecesor. Pretextul este enunţat în „Prologul" istorisirilor: „Şi s-a făcut ca-n vremea cea din an, / Cum poposeam în Southwark la un han, / La Tabard, eu, cu foc pios în piept / Spre Canterbury paşii să-mi îndrept, / Au mas sâ steie-acolo până-n zi / Vreo douăzeci şi nouă de hagii". Aşadar, un narator-martor îşi asumă relatarea circumstanţelor de timp şi de ioc: „Pe scurt, de cum bătu de noapte ceasul, / Atâta da plăcut şezum ia sfat / Că m-au primit în sânul lor de-ndat', / Şi-am hotărât să ne urnim din zori / Spre sfânt lăcaşul cela, călători*[185]. Cei „douăzeci şi nouă de hagii" (de fapt, sunt ceva mai mulţi) aparţin tuturor categoriilor vremii: călugări, o stareţă, cavaleri, arcaşi, negustori, notari, un dulgher, un ţesător, un bucătar, un răzeş, uri „doftor", dar şi un „popă", şi apoi: un logofăt, un aprod, un vânzător de iertăciuni etc. **Prnitre** ei sunt şi naratorul alături de hangiu şi este firesc să ne gândim la adunarea de ţărani şi de feluriţi oameni de **la** hanul Aneuţei celei tinere, unde Comisul Io-nîţă prezidează spectacolul şi mişcarea rolurilor puse în serviciul povestirii. Aidoma lui loniţă Comisul, hangiul lui Chaucer invită, provocând, la istorisiri: „Ba iacă-mi vine-n minte una lată / Ca să petreceţi bine fără plată. / Spre Canterbury Domnul vă-nso-ţească. / Iar mucenicul să vă răsplătească! / Eu sunt încredinţat că-n multa cale / Aveţi să staţi cu basme şi taclale". (. . .) „Să nu-mi luaţi cuvântul în dispreţ; / E vorba — ca să nu fiu vorbă-reţ — / Să ne înşire fiecare nouă, / Spre a scurta din drum, istorii două / La dus spre Canterbury, zic, şi iar să / Mai spună două-ncoa la calea-ntoarsă, / Istorii despre pătăranii vechi; / Iar cel mai meşter la-ncântat urechi, / Adică cel ce-n drumurile-aceste / Va spune cea mai straşnică poveste, / Pe banii obştii fi-va ospătat, / Taman în jilţu acesta-nscăunat / De-ndat' ce hagialâcul vom sfârşi"[186]. Mecanismele sunt uşor recognoscibile; pretextele func-ţionează, stimulentele sunt invocate în numele competiţiei şi al'performanţelor narative regizate şi scontate din unghiul deliciului şi

al plăcerii aşteptate, iar trimiterile la *Hanu Ancuţei,* opera unică şi inimitabilă a lui Mihail Sadoveanu, sunt pefect legitimate.

. Refuzând să accepte influenţa sau prezumţia de influenţă a nuvelei-povestire **a** lui Boccaccio, Cervantes îşi publică ale sale *Novelas ejemplares în* 1613, aşadar în intervalul dintre apariţia primei părţi şi a celei de a doua din *Don Quijote. Nuvelele exemplare*^[1] urmează de fapt preceptele vremii şi un *Prolog către cititor* nu face altceva decât să reediteze modelul potrivit căruia povestirea este totdeauna pilduitoare în ordine morală bineînţeles („rodul gustos şi cinstit ce s-ar putea scoate deopotrivă din toate laolaltă ca şi **din** fiecare în parte"[183]).

Am amintit în treacăt de evoluţia povestirii, plutind, terminologic vorbind, în confuzia termenilor (povestire sau nuvelă?), dar şi de atracţia secolului al XVIII-lea pentru povestirea filosofică, apelând adesea la alegorii după modelul vechilor povestiri orientale (faptul că în 1704 orientalistul Galland publică în traducere franceză fragmente din *Cartea celor o mie şi unu de nopţi* vine doar să ratifice un interes mult mai vechi şi culegerile de povestiri medievale gustaseră savoarea istoriilor orientale). Mult mai elocvent e faptul că scriitorii secolului al XlX-iea, unii dintre ei creatorii unor opere fundamentale ale

literaturii universale, nu au abandonat povestirea. Exemplul, probabil cel mai impresionant, este al lui Edgar A. Poe şi al *„Istoriilor extraordinare"* (sau „Povestiri extraordinare"), definitorii nu doar pentru literatura americană sau, în general, pentru cea de limbă engleză, ci pentru o nouă conştiinţă estetică inaugurată în Europa. Entuziasmul unui Charles Baude-laire, traducătorul Jor în franceză, este justificat de tendinţa prozei şi a poeziei spre directiva simbolistă. Misterul, fabulosul, enigma, bizarul, *atmosfera* (mai cu seamă!) sunt ale unui povestitor şi geniul Iui Poe este contaminant. Scrise şi publicate în deceniile patru şi cinci ale secolului trecut, ele conservă uimitor tradiţia povestirii şi ipostazele naratorului-martor sau participant, precum şi pe acelea ale naratorului auctoriaî. Povestiri precum: *Metzergerstein, Manuscris găsit într-o sticlă, Berenice, Cărăbuşul de aur* stabilesc un narator chemat să „demonstreze" şi să „ilustreze" atunci când naraţiunile debutează printr-o sintagmă reflexivă, de ordinul observaţiei morale, caracterologice, urmând a fi pusă în formă printr-o povestire, câteodată în prezenţa unui interlocutor, instanţă necesară şi obligatorie pentru regimul dialcgal al naratorului şi ai nara tarului *{Balcrca de Amontillado,* tradusă de I. L. Caragiaîe,. în 1893, sau chiar mai amplele *Crimele din Rue* ***Morgue*** şi *Mjsteruî Măriei Rogât).* Ultimele două sunt importante şi pentru că pun într-o cheie cu totul nouă gramatica naraţiunii şi codurile acesteia.

05

Ceva mai târziu, istoriile scrise după modelul originar al *fabli*-<n<x-uri!or de către Anatole France impun un narator omniprezent si omniscient (Jerome Coignard) în *La Roiisserie de la Re ine Pe-aauque* (1893) sau în *Les opinions de M. Jerome Coignard,* iar naratorul său este Jacques Menetrier, zis Tournebroche. Pentru scriitorul francez, istoricul povestirii franceze e obiect de comentarii în eseul *Domnul Guy de Maupassant şi povestitorii francezi,* recunoscând textele tradiţionale şi subliniind, printre altele, că încă din secolul al XV-lea „întâlnim scriitori adevăraţi, capabili să scrie o poveste frumoasă.. ."[189]. Important este faptul că evoluţia formei nu s-a întrerupt nici măcar în perioada expansiunii masive a romanului realismului clasic, iar Guy de Maupassant, scriitorul intrat în atenţia , lui Anatole France, poate fi invocat în calitate de model cel puţin pentru povestitorii noştri de la începutul secolului XX (Mihail Sadoveanu şi Ion Agârbiceanu). De altminteri, Guy de Mapassant este un povestitor fidel formei şi procedeelor acesteia, mecanismelor compoziţionale şi punerii în mişcare a naraţiunii propriu-zise. O *aventură pariziană,* bunăoară, debutează clasic: o observaţie de ordin caracterologic („Există un sentiment mai ascuţit decât curiozitatea, femeilor? Ah! să ştie, să cunoască, să atingă ceea ce au visat! Ce n-ar face pentru asta?") şi după un scurt excurs în domeniul „fiziologiei" caracterului feminin, urmează intrarea în povestire: „Cea a cărei poveste vreau s-o spun acum era o mică provincială, până atunci de o cinste searbădă"[19*1]. Alteori, funcţionează „dialogul* narator-naratar, factor declanşator al relatării aşteptate potrivit, pactului încheiat şi cunoscut din nenumărate exerciţii de virtuozitate: „-- Ascultă prietene, i-am spus lui Labarbe, iar ai rostit aceste trei cuvinte 'porcul de Morin'. De ce naiba n-am auzit niciodată vorbindu-se despre Morin fără să fie făcut porc? / Labarbe, astăzi deputat, mă privi cu ochi de huhurez. / - - Cum, eşti din Rocheîle şi nu cunoşti povestea lui Morin? / I-am mărturisit că nu cunoşteam povestea lui Morin. Atunci Labarbe începu să-mi spună, ixecându-şi mâinile.. ."[191].

în alte povestiri, variantele introduc un pretext frecvent utilizat: *leit-motivele* memoriei, ale -aducerii-aminte, ele- însele sprijinite şi provocate de apariţia unor figuri, de un anume peisaj sau de un. anume loc, evocând, stimulând reîntoarcerea într-un timp pierdut şi regăsit pentru o clipă graţie miracolului povestirii. Un exemplu în povestirile lui Guy de Maupassant are darul de a atrage atenţia asupra stratagemei atât de familiare lui Mihail Sadoveanu, cititor asiduu al operei scriitorului francez, ca şi Ion Agârbiceanu. de-.altfel, influenţat într-o oarecare măsură, nu numai în romanul *Arhanghelii.* în povestirea *Nebuna, incipit-ul* pune în pagină hară-

M

i

torul, nara tarul şi pre-textul amintirii: „Uite, spuse domnul Mathieu d'Endolin, sitarii îmi aduc aminte de o poveste grozavă din război. / Cunoaşteţi proprietatea mea din Cormeil. Acolo locuiam în momentul în care au intrat prusacii. / Aveam pe vremea aceea o vecină, un fel de nebună care se

ţicnise din pricina unor nenorociri. Pe vremuri, pe când avea douăzeci şi cinci de ani, îşi pierduse iotr-o singură lună pe taică-său, pe bărbatu-său şi pe copilul ei nou-născut (. . .) A venit războiul şi în primele zile ale lui decembrie, prusacii au pătruns în Cormeil / *Mi-aduc aminte de parcă ar fi fost ieri",* (s.n.)[192].

Exerciţiul relatării, respectarea etapelor, *timpilor* şi *măsurii* — ca să apelăm la vocabularul muzicii - - sunt termeni inseparabili şi obligatorii, cunoscuţi şi respectaţi de toţi cei implicaţi, angajaţi în. „confreria" povestirii şi a rostirii. Un exemplu strălucit oferă Mihail Sadoveanu în *Divanul persian* (1940). Scrisă într-o perioadă când războiul şi tragicele sfâşieri erau o realitate acută şi ineluctabilă, cartea lui Sadoveanu era o invitaţie la înţelepciune şi la lecţia povestirii exemplare. Scriitorul îşi declară fără nici un echivoc modelul: „seria persană" a celor şapte înţelepţi, serie a unei idei dominante: povestirea şi înţelepciunea pot învinge în faţa răului si a crimei, fiindcă, scrie naratorul, „în fiecare adevăr (. . .) se află o poveste; şi în fiecare poveste un adevăr"[193]. Povestitorul îşi asumă riscul unei competiţii, şi anume de a re-scrie şi de a recrea o operă celebră a Lumii. Istoria împăratului Kira, a împărătesei Şatun, a fiului de împărat, Ferid, şi a acelor „filosofi sfetnici" este celebrată prin „dovezi şi pilde iscusite"[194]; Sindipa, filosoful, cu învăţătură de la bătrânul preot „de la Egipet", iniţiindu-l pe fiul împăratului în logică şi parabolă, în geometrie şi în ştiinţa numărului de aur, oficiind, aşadar, sub semnul tutelar al cunoaşterii, patronează salvarea tânărului discipol, ameninţat de furia tatălui său din pricina intrigilor tinerei soţii a împăratului. Istoriile — ca şi în *Cartea celor o mie şi una. de nopţi* — vor aduce amânarea sentinţei şi apoi vor salva viaţa. Şi alternând, într-un adevărat dialog al povestirilor-replici (la istoriile lui Şatun), filosofii îşi inaugurează „lucrarea" în formulele consacrate şi inflexibila ale formei; „Istoria lui Nuşrevan, filosof, întâi sfetnic al împărăţiei, despre urma leului şi despre neguţător, muiere şi papagal" are un început solemn în virtutea ritualului ce urmează să fie săvârşit: „—■ O prea mărite stăpânitor al Răsăritului şi al Apusului, a grăit liîosoful, îngăduie umilitului tău rob să spuie două cuvinte. / împăratul s-a uitat la el, l-a cunoscut şi a zis îngreţoşat: / — Ai văzut ce-a făcut copilul? / N-am văzut, măria ta, a răspuns filosoful. Şi n-ai putea spune nici măria ta că ai văzut. (. . .) Niciodată

împărăţia n-a osândit fără cercetare. Când judecăm, să nu ascultam numai pe unul; să auzim şi pe celălalt. ...[î95]. Şi pentru ca formele savante' menite să pregătească istorisirea '. şi finalitatea ei să fie respectate, filosoful enunţă, credincios stratagemelor de mult învăţate: „înşelătoare sunt înfăţişările vieţii, slăvite stăpâne, şi vorba omului nu-i făcută să spuie numai adevărul. De aceea nu crede t.Qt ceea ce auzi şi tot ceea ce vezi. / *Să îngădui, măria ta, să spun o întâmplare"*[m]. (s.n.). în ordinea replicilor, după o istorisire a lui Şatun, filosoful Aban apelează la modalitatea — şi ea verificată şi adesea utilizată — a enunţării prin provocare a unei sintagme oarecum suspendate: ,,Kira împărat şi-a scuturat barba şi a mormăit cu îndoială: / — împăraţii nu trebuie să aştepte; hotărârea lor nu trebuie să se clatine. / Ba statornic e numai Dumnezeu, iar împăratul e om, slăvite stăpâne. Să *nu se întâmple măriei tale ce s-a întâmplat neguţătorului.* / — Cum? ce i s-a întâmplat neguţătorului? Care neguţător? Să-mi spui numaidecât. / Ascult porunca înălţimii tale, doamne. Neguţătorul de care vorbesc eu trăia chiar în această cetate a măriei tale; îl chema Cajdamir şi l-am cunoscut toţi câţi se află aici de faţă. Aşa este? / ! întocmai aşa'[1'197]. Prezenţa auditoriului şi chiar recursul la acesta; supralicitarea prin adevărul celor relatate sau prin superioritatea unei istorii faţă. de p alta sunt convenţii ratificate şi acceptate în virtutea regulilor spectacolului. Replica împărătesei apelează la formula amintită înainte: „Vreau să spun măriei tale o întâmplare ciudată. / - - Altân-Ghiul, a ameninţat-o împăratul cu degetul, dacă vrei să-mi spui o poveste, bagă de samă să fie mai frumoasă decât cealaltă. / Frumoasă, măria ta, şi mai ales adevărată. Era odată un împărat care avea cocon"[198].

:

Astfel concepută, povestirea-serie („â tiroir") îşi continuă cariera universală glorioasă şi contaminantă, pentru plăcerea nedisimulată a cititorului, începând cu istoriile Indiei, ale „romanului" medieval chinezesc din seria mitologicului „rege-maimuţă", ale vechii Perşii, ale arabilor şi evreilor şi, apoi, ale povestitorilor din spaţiul european răsăritean sau occidental. Metamorfozate, punând în mişcare noi teritorii şi modificându-i recuzita, decorul, ambianţa, psihologia povestitorilor şi a ascultătorilor, ele n-au încetat să circule, conservând uimitor şi impresionant totodată structura originară a povestirii-nucleu, a povestirii-arhetip pentru fiinţa însetată de noi şi noi „istorii".

. Scriam înainte că în spaţiul literaturii române povestirea este darul pământului şi al raporturilor interumane. ,,Taifasul'[1] nu este simplă influenţă orientală. „Divanul" este locul şi mediul pentru
.98
reflecţie, pentru decantarea înţelepciunii vechi şi pentru ilustrarea acesteia prin argumentul povestirii, adevărată în superba ei. . . minciună rostită. Cred că punerea în lumină a povestirii în calitatea ei de formă literară distinctă, structurată, riguros compusă şi articulată ca procedee, coduri şi mecanism ar fi de natură să argumenteze preeminenţa povestirii în literatura română, iar eposul >::dovenian, *Hanu-Ancuţei* (1928), reprezintă încununarea unei experienţe literare româneşti reconfirmată de V. Voiculescu. încă din seria *Crâşma lui Moş Precu* (1904), scriitorul produse o primă operă-serîe. Perspectiva este a naratorului-copil, martor răscolit de amintiri („Demult, eram eu copil, moş Precu ţinea crâşmă între târgul Şomuz şi între satul Broşteni, drept la jumătate de cale"[199]. Locul este cunoscut şi legendarul pluteşte în jurul său: „Se dusese vestea bătrânilor şi a crâşmei peste nouă sate, — *şi de când îmi aduc eu aminte,* vara, sub şopron, la umbra nucilor, totdeauna era chef şi gălăgie" (s.n.)-[00]. Ca şi în operele viitoare *(Cocostârcul albastru, fi amu Ancuţei),* locul este învăluit în umbrele şi tainele feerice ale munţilor, apelor, şi nu departe de crâşmă, — un alt loc propice tainei şi fabulosului: „moara neagră a Zadoinei"[201]. Iar prima povestire, boccacciană, e „Povestea babei carne" spusă „într-un rând, vara, sub şopron, la moş Precu, băutorii adunaţi vorbeau ba de una, ba de alta"[202]; e momentul de început al povestirii savant prelungit, o dată cu apariţia povestitorului: „moş Gherasim, o amarnică fire de creştin, totdeauna cu pilda pe buze. . Z'[203]. Personajul provine, fără nici o îndoială, din universul mitologic al lui Ion Creangă; înţelepciunea e dublată de o sete enormă, homerică („avea o sete ca aceea: bea de stângea, parcă numai pentru asta îi dăduse mă-sa drumu-n lume"[204]. Şi trecerea unui flăcău, Zaharia lui Za-doina, anunţă pretextul istorisirii lui Gherasim, provocat de regizorul seriei, moş Precu, crâşmarul, avertizat de „taina" si de fantasticul întâmplărilor cunoscute *numai* de Gherasim. îndemnat să povestească, îşi începe povestirea — cu numeroase întreruperi necesare, de natură să sporească interesul auditorului, supralicitând misterul şi amânările regizate, respectând ceremonialul paharului de vin: „— Să vedeţi cum a fost, zise el ceva mai liniştit. Zaharia era cărăuş, era adică argat la un gospodar, şi căra scânduri. Bine. într-un rând se opreşte cârdul de cară la o crâşmă, în marginea i păduri"[205]. E de reţinut discursul cu o sintaxă proprie cu acel
ş, g
păduri"[205]. E de reţinut discursul cu o sintaxă proprie, cu acel ..Bine", având a însemna pauza între două intervale ale timpiior ;»u-eaţi prin rostire. De altminteri, continuarea povestirii este un veritabil spectacol, cu redarea dialogului celor prezenţi („Aho! aho! si au toţi si intră în crâşmă să tragă câte-un ciocan de rachiu. Era ;«a înspre sară"[200]. Povestirea are drept loc de desfăşurare tot o
- 99
.; -AC'"1* . ...
cârcilmă (han), iar metamorfoza bătrânei, dezlănţuind nebunia tâ-nărului/iîfie,' 'fireşte, de motivul spaţiului negativ, nociv şi blestemat al locului (vezi povestirea-nuvelă a lui Gala Galaction, *Moara lui Călifar* sau *La Hanul lui Mănjoală,* povestirea lui I. L. Cara-
giale).

A urmat *Cocostârcul albastru* (1921), unde scenariul se întemeiază pe formula seriei, imaginând un sat izolat, cu un narator instalat în singurătate, dar observând câteva siluete pitoreşti aJe satului, cu tradiţii, eresuri, relaui interumane şi etos. Privirea naratorului reţine casa gazdei sale (Profira Cârlan), amintiri ale anilor 1896—1897, ale locurilor, şi convoacă drept martor al instanţei narative *Cartea celor o mie şi una de nopţi:* „Ploaie vijelioasă vine din munte; şi, în chilioara mea strâmtă şi singuratică, încet-încet simt învăluindu-mă farmecul vechiului basm; parcă aş fi stăpân pe tichia fermecată din O *mie şi una de nopţi*"[1]'.

Cred că lectura *Hanului Ancuţei* validează ideea de epopee românească, după cum *Amintiri din copilărie,* opera fundamentală a lui Ion Creangă, aparţine aceleiaşi categorii supreme. Ipostazele şi psihologia poporului român, comunitate luminată de anume principii etice, trăind într-un spaţiu geografic inimitabil, respectând atribute fundamentale ale comunităţii: demnitate, generozitate, spirit tolerant, epicureic, a-vând încredere în zeii tutelari ai pămătnului şi ai omeniei; iubiri nă-praznice, vijelioase, spirit justiţiar, credinţă în valorile spiritului; înţelepciune şi o filosofie a sa proprie, născută din legile pământului-, ale tradiţiei şi ale miturilor sale fundamentale sunt de recunoscut în cele două opere. Epopeicul nu este sinonim cu operele de pro-. porţii vaste, ample; dimensiunile interioare ale operelor lui Ion ("Creangă şi Mihail Sadoveanu precum şi prezenţa ipostazelor defi-' nitorii ale etniei

româneşti legitimează viziunea amplă, cosmică, solară a scriitorilor. M-am pronunţat în mai multe prilejuri asupra acestei cărţi de căpătâi a literaturii române[207]. Perpessicius considera povestirea o „feerie epică": „poem de melancolii din timpuri de basmuri apuse"[208]; şi opera vine, într-adevăr, din mit şi *din* basm, din universul baladei şi al cântecelor bătrâneşti. Viziunea ontologică, categoriile tragicului, ale comicului şi ale grotescului, tendinţa spre enorm vin din epopee. De altfel, *spaţiul* (hanul), unde celebrează o Ancuţă eternă, tânără în metamorfozele ei miraculoase, şi *timpul,* etapă mitică din scurgerea anotimpurilor, suiiî elemente coordonatoare pentru respiraţia epopeică. Naratorul-mar-tor şi comentator e prezent „într-o toamnă aurie", când „am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei"[209]. E vorba de un anotimp, preferat, fecund, dionisiac, când e celebrat vinul nou din Ţara de Jos a Moldovei şi se alcătuiesc lungi nopţi ale poveştilor şi petreee-

 . .<>'-■■ -..■■■■■

rilor. Perspectiva este, însă, aţfclinieă, iarcornu^flţjfl (j^p linic pregăteşte polifonia epică. MlSta şi untimp mitologic, anistoric: „Dar asta s-a întâmplat- într-o depărtată vreme, demult. în anul când au căzut de Sânt Ilie ploi năprasnice şi spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei"[210]. Semnele sunt simbolice; au semnificaţia hieroglifelor („Iar nişte paseri cum nu s-au mai pomenit s-au învolburat pe furtună, vâslind spre răsărit". Moş Leonte 2odierul descoperă semnele tainice ale războaielor, dar „şi bielşug la viţa de vie". Hiperbolicul funcţionează: mustul curge îmbelşugat, iar cărăuşii au pornit cu el spre munte. Miracolul e pregătit prin opulenţă, prin homeric: „ş-atuncea a fost la Hanul Ancuţei *vrernea petrecerilor şi a poveştilor".* Iată răspunsul, e timpul povestirii („vremea poveştilor"), numai că ea e inseparabil legată de ceremonialul pregătitor: *pstre-cerile.* Ele fac parte din actul, aş spune religios, sacru, al oficierii povestirii potrivit ritualului obligatoriu. Hiperbola continuă, rabe-laisiană: „f armate", „hartanele" de berbeci şi de viţei, cleanul şi **mreana** şi, prezidând aceste ospeţe enorme, Aneuţa „cea tânăra", în sfârşit, preludiile sunt aproape epuizate, o dată cu sintagma: „acele zi.'e grase şi vesele". Suntem aruncaţi în *timpul mitologic* al poveştilor, iar protagoniştii sunt aduşi dintr-un timp imemorial, având să oficieze acum şi aici pentru a perpetua actul sacru al povestirii moştenit şi conservat încă din timpul genezei şi începuturilor acestor locuri. Chiar dacă Hanul Ancuţei este un loc real, verificabil şi azi, chiar dacă metaforica enunţare din discurs poate duce la descifrarea timpului istoric (probabil începutul războiului Crimeii: „Împăratul-Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne"), suntem de fapt instalaţi în aşteptarea ritualului profan, al unui act sacru. Urmează povestirile dirijate, provocate şi inaugurate de un personaj şi el descins din basm: Comisul Icnită, personaj atât de înrudit cu un alt Don Quijote („Şi venise călare pe un cal vrednic de mirare. Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar. Numai pielea şi ciolanele"). Răzeşul mândru şi în acelaşi timp înduioşător de naiv va deschide seria, promiţând, până la ceasul somnului, spre zori, o altă şi mai extraordinară' povestire, fiindcă, se cuvine mereu subliniat, povestirea este prin excelenţă teritoriul extraordinarului nu prin senzaţionalul, insolitul sau terifiantul întâmplărilor, ci prin plăcerea recunoscută şi trăită din plin de toţi cei prezenţi. Şi iapa Comisului e pretextul **primei** povestiri însoţite de uimirile, zâmbetele \şi semnele de întrebare ale auditorului *(Iapa lui Vodă).*

Suntem într-un loc al miracolelor unde nu există interdicţii Pentru pactul narator-naratar şi unde sunt acceptate, fără nici 'o

ezitare, toate convenţiile („Trebuie să ştiţi dumneavoastră că hanul acela al Ancuţei nu era han, — era cetate. Avea nişte ziduri groase de ici până colo, şi nişte porţi ferecate *cum n-ăm văzut de zilele mele"* (s.n.). Rostirea are nevoie de preliminariile vinului, stimulând amintirile, chemând adueerile-aminte, — umbre care au fost, dar nerefuzând humorul, chiar şi humorul gras în prima istorisire. Interesant, însă, că toate celelalte povestiri, într-un registru nuanţat şi în tonalităţi variate, preferă accentele grave şi chiar tragice uneori. Celebrând curajul, iubirile, dreptatea, forţa prieteniei, bunătatea şi cumpătarea, experienţa cunoaşterii etc. povestirile ne iniţiază în tainele unei comunităţi extraordinar de bogate în înţelepciune şi înţelegere a semnelor lumii. .

Povestirile, spuneam în mai multe prilejuri, sunt interpretate, *jocul,* fiind nu doar un accesoriu al lor, ci substanţa însăşi a acestei *monodrame.* Comisul Ioniţă interpretează scena întâlnirilor cu „Vodă

Mihalache Sturza", iar finalul este de asemenea jucat, prin invocarea unei stratageme: „Şi-acum să mai primim vin în ulcele şi să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun.. /' Această povestire „maj straşnică şi mai minunată" nu se va mai spune, fiindcă ceremonialul introduce, prin subterfugii, mai întâi un călugăr (Gherman), apoi un cititor în zodiac, reprezentând înţelepciunea şi filosof ia locului: moş Leonte Zodierul, apoi un cavaler, căpitanul Neculai Isac, eroul unei iubiri teribile, un' „coropcar", negustor ambulant de podoabe, un cioban de la Rarău, un negustor umblat prin marile târguri ale Europei, uri căutător de fântâni şi, inversând ordinea ultimelor două istorisiri, fiind vorba de cea de a opta, un bătrân orb adus de aromele bradului la locurile de baştină. Sunt nouă povestiri; ciclul are succesiunea aparent controlată de Comisul Ioniţă. în realitate, naraţiunile aparţin aceluiaşi ceremonial desfăşurat în faţa unui auditoriu avertizat, bun cunoscător al legilor nescrise ale întâlnirilor în jurul focului şi al roadelor pământului. *Orb sărac* relevă aspecte de natură să sublinieze vocaţia povestirii şi a povestitorilor, interferenţe de, voci naratoriale şi o transparenţă „poetică" a formei. E motivul alegerii ei pentru a ilustra mecanismele acestei structuri narative.

Există la Mihail Sadoveanu o mişcare menită să sugereze plastic spectacolul, dar mai cu seamă, *scena,* având să-i înfăţişeze pe protagonişti. Iată cum începe *Ch~b sărac:* „O babă ş-un moşneag ieşiră *cătră lumină* dinspre carăle lipscanului". Subliniind sintagma plasticizantă, relatând gestica, suntem *în plin spectacol al luminilor şi umbrelor;* un narator-comentator, amintind rolul şi intervenţiile corului antic, *cronicar* chemat să depună mărturie, îşi face de la început simţită prezenţa: „Bătrânul e orb, *mi-am zis eu pfi-*

vindu^l" (s.m.); rolul acestui:narator va creşte,. întrucât avem de-a face-cu o povestire de un; tip aparte ,prin structura şi substanţa personajului; orbul;este *cântăreţul, orb,* simbolul homeric, iar dru.-rnurile sale în tagma cerşetorilor, până în peninsula Crimeii sau IA Kievul medieval,- sunt drumuri ale., experienţei şi ale cunoaşterii, în virtutea unui imperativ; acela al destinului. O filosofie a pământului, a împăcării, a echilibrului animă spiritul bătrânului. Ceea ce este cu adevărat impresionant este ritualul povestirilor (e singurul povestitor; căruia i se admite relatarea a *două* istorii: una despre drumurile sale şi o; alta,, inspirată din filele *Letopiseţului* lui Ion Neculce), preludiile lor muzicale urmează întocmai eposului homeric acompaniat muzical de cântăreţul Demodocos din *Odiseea.* Un dialog extraordinar, jocul subtil al prelungirii cunoaşterii şi acceptării orbului printre iniţiaţii acestei „confrerii", facilitează preparativele. Asistăm la proclamarea condiţiilor de *a fi în* povestire, şi anume:-plăcerea întâlnirilor şi a taifasului, a ospăţului şi, bineînţeles, a ascultării şi rostirii unor istorii: „ — Mie-mi plac tovărăşiile vesele, vorbi el c-o voce blândă şi joasă. îmi place şi vinul nou, şi friptura de pui în ţiglă. Foarte-mi place s-asoulfc istorisiri. Şi să spun şi eu câte ştiu din trecute vremi". E un discurs de o extraordinară rigoare retorică, iar preferinţa pentru metaforă şi pentru metonimii dă somptuozitate rostirii orbului, cum, de altfel, vorbirea fiecăruia, prezentându-se sau îngăduindu-şi digresiuni necesare, este înflorată dar niciodată fastidioasă. Declaraţia este totală: plăcerea, celor pământeşti (rodul pământului şi al soa-relui), afirmarea teluricului, dar, în acelaşi timp, examenul e pregătit prin mărturisirea celor două ipostaze: ascultarea şi/sau rostirea povestirilor! Aşa încât întrebarea Comisului Ioniţă. „— Dar istori-siri ştii să spui?" nu face altceva decât să pregătească atmosfera şi scontata aşteptare a celor de la han. Acum se săvârşeşte taina sacră a povestirii de odinioară, din ceasurile originare ale acestui mod de a comunica al oamenilor. *Orbul îşi preludiază povestirile Prin cântec acompaniat de cimpoi,* iar cântecul, spus parcă precum i/i-tr-o vrajă, ca un act obligatoriu ce nu poate fi cu nici un preţ eludat, este „Cântecul Mioarei".

Şi alte amânări intervin In spectacol; jocul este prelungit acum savant: cu pregătiri pentru noi celebrări ale bunurilor pământului, cu omagii aduse Ancuţei şi cu. un interludiu despre tinereţea apusă, elegiac rostit, aşa cum toate privirile sunt îndreptate spre trecut şi readuse în istorisiri graţie aducerilor-aminte. E *anamnesisul* platonician, mitul timpului trecut şi al amintirii („Adă-ţi -aminte, Mţă ^alomie, de vremea când purtai la gât mărgărintar"). Cântecul are de a -convoca un timp anistoric („un viers, de mâhnire din

depărtarea anilor de demult"); este timpul acestui cântec vechi de la începuturi, cântecul mioarei şi al crimei, al morţii şi al trecerii. Abia acum povestirea orbului dobândeşte dimensiunea marilor poeme arhetipale, fiindcă povestitorul (naratorul) —■ martor, aflat în zona dintre ascultători şi povestitorii propriu-zişi {orbul, Ioniţă Comisul) îşi rosteşte comentariul său liric. E CORUL, în acorduri elegiace

şi grave de poem al trecerii, un poem ontologic suprem: „Iar izbucni în surlă chemarea de demult. O simţeam în mine ca o bătaie de inimă a oamenilor care au fost şi nu mai sunt pe acest pământ. Auzeam pentru întăia oară cântecul acesta al păstorilor. Şi luam aminte la mioara care se tânguia şi vorbea omeneşte cu stăpânul său despre moartea lui. . ."[21°]. Spectacolul devine -un aot total, înregistrând reacţii de virtuali şi foşti naratori şi naratari. Ciobanul de la Rarău şi monahul, precum şi ceilalţi au conştiinţa că asistă la un ceremonial unic, fără precedent, refăcând taina cosmică a începutului: „Aşa că pot vorbi şi eu fără sfială de acea întâmplare, când am lepădat lacrimi pentru. nişte închipuiri".
Şi de aici, de la prima povestire, trecerea este imediată; este, în fond, confesiunea unei experienţe de viaţă printre ciobani şi apoi în breasla cerşetorilor, avându-şi fiecare regulile şi conduita lor. Cea de a doua reia *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a dona domnie a lui Constantin Mavrocordat* al lui Ion Neculce, iar pasajul transpus în povestirea orbului re-face scenariul legendei, amplificându-l până la fabulos. Iată pasajul din capitolul intitulat „Domnia Ducăi-Vodă celui Bătrân a <tria în ţara Moldovei": „Şi intrând leşii şi cazacii şi moldovenii, au luat-pre Duca-vodă şi pre alţi boieri, pre toţi dezbrăcându-i, i-au lăsat cu peile goale. Şi s-au întorsu poghiazul cu dobândă ş-au dus pe Duca-vodă în Ţara Leşască, şi acolo au murit. Şi cându-l duce pe drum, îi pusesă într-o sanie cu doi cai, unul albu şi unul murgu, şi cu hamuri de teiu, ca vai de dânsul. Ocări şi sudălmi, de audze cu urechile. S-agiungându la Suceavă, la un sat, anume (. . .), au poftit puţintel lapte să mănânce. Iar femeia gazda i-au răspunsu că 'n-avem lapte să-ţi dăm, c-au mâncat Duca-vodă vacile din ţară, de-l va mânca viermii iadului cei neadormiţi'. Că nu ştie femeia acie că este singur el Duca-vodă. Iar Duca-vodă, dacă au audzit că este ase, îndat-au început a suspina şi a plânge cu amar*[211].
Poetica povestirii consolidează alte câteva caracteristici prezente în această operă exemplară ca organizare a invarianţilor şi ca dezvoltare amplificată, somptuoasă a ceremonialului narativ. Orbul respectă cerinţa supralicitării „adevărului" istoriei povestite, cu **atât** mai mult cu cât ea' se situează în memoria legendelor şi cronicilor moldoveneşti: „am auzit poveste adevărată de la un bunic

al maicii mele"[212]. Istoria orbului are alte dimensiuni, apocaliptice, de autentic scenariu dramatic. E o dramă interpretată, cu Demonul („a căzut pe vânt demonul la curtea domnească"[213]); un Mefisto decis să primească în schimbul iscăliturii date Răului viaţa acestuia („— A venit vremea, luminate Doamne, să-ţi dai socotelile şi să plăteşti ce-ai iscălit"[214]). Iar spectacolul devine o veritabilă reprezentaţie: „Duca-Vodă a îngheţat în patul lui de argint"[215], faptele petrecându-se în continuare în linia fragmentului din *Letopiseţ.*
Elogiul adus orbului bătrân, *recunoaşterea,* act specific romanului medieval şi romanului gotic {Ancuţa are revelaţia că orbul este o rudă îndepărtată, Costandin, rătăcit prin lume), omagiul tinereţii Ancuîei şi reacţia auditorului, impresionat, încheie ritualul orchestrat- de data aceasta de Mihail Sadoveanu după legile cele mai severe şi mai riguroase ale unei forme intrate în zona exemplarităţii supreme, eterne.
într-o lucrare consacrată povestirii, mecanismelor şi naturii discursului, invarianţilor textului povestirii, Seymour Chatman produce sinteza caracteristicilor analizate de naratologia franceză, în special[216]. Autorul ordonează structurile, categoriile „planul conţinutului" şi „planul expresiei", pentru a decanta cel de-al doilea nivel, identic cu discursul în accepţiunea de sistem de enunţuri. Evenimentele în succesiunea lor („histoire"); enunţurile verbale şi cele non-verbale (asimilate, desigur, adăugăm noi), cadrul, întâmplările, statutul naratorului şi aî naratarului; punctul de vedere; vocea; ordinea, logica naraţiunii (sub specia cauzalităţii); strategia conflictului, cu amânări, digresiuni, elipse etc; timpul relatării/timpul evenimentului narat; ritmul, locul şi, bineînţeles, convenţiile asumate de cei doi termeni ne trimit, din nou, la Gerard Genette, la Claude Bremond şi la Roland Barthes. Referinţele invocate ne reamintesc, după excursul propus, că povestirea transgresează condiţia unei forme, intrând în teritoriul fiinţei, al antropologicului şi, desigur, al unei ontologii a fiinţei.
Autor al unor proze de o mare fineţe stilistică, scriitorul francez Michel Tournier (între **altele,** autor al unor opere ca *Vineri sau limburile Pacificului, Picătura de aur)* publică la Gallimard în 1989 volumul *Le Mâdianoche amoureux*[217]. Povestirea dă şi -titlul volumului, fiind prima în sumarul cărţii. încheiem comentariul la povestire, un comentariu probabil mult prea sumar, cu metafora din *Amanţii taciturni.* E o istorie despre supravieţuirea prin povestire şi prin miracolul acesteia; nu e vorba de viaţă şi de moarte, ci de existenţa cuplului şi de resurecţia sentimentelor. Yves Oudalle. Pescarul devenit căpitan pe vasele pescăreşti, şi Nadege, femeia cu studii universitare, se iubesc, se căsătoresc, dar o dată cu sfârşitul

105

carierei de navigator în zonele nordicei cuplul[1] trăieşte[1] ameninţat de tăceri tot mai prelungite. S-a rupt, am spune, *codul* necesar şi salvator al dialogului, al cuvintelor: „EA. (.;.) Apoi dialogul-câştigă *în* suprafaţă. Trebuie să câştige şi îh· adâncime. Cuplurile mor când nu mai au ce să-şi spună"[218]. Poveştile sunt devitalizate: „EA. (. . .) Un bun povestitor trebuie să ştie să fie mereu nou / EL. Nu neapărat. Repetiţia face parte din joc. Există un ritual al povestirii' pe care-l respectă copiii, de exemplu. Fără să le pese de noutate, ei cer să li se povestească aceeaşi poveste în aceiaşi termeni (. . .) Tot aşa, există un ritual al vieţii de zi cu zi, al săptămânilor, al anotimpurilor, al sărbătorilor, al anilor"[219]. Cum- magia cuvintelor pare să nu mai funcţioneze, paralizată, decizia ar fi despărţirea, nu înainte d'e[!] o cină pentru prieteni, o cină nocturnă: „un *medianoche,* cum se spune în spaniolă"[220].

■•■■-. •

Aşadar, o masă, cu ceremonialul ei, apoi cu povestiri „despre cuplu şi despre dragoste"[221]. Seara solstiuţiului e rezervată acestui act final; şi, dincolo de orice proiect premeditat, încep povestirile: „Nici Nadege, nici Oudalle n-ar fi putut spune cine a avut ideea de a depăna prima poveste"[222]. Şi, înregistrate, 19 povestiri: „erau când poveşti, inaugurate prin formula magică şi tradiţională 'a fost odată', când nuvele povestite la persoana întâi, crâmpeie de viaţă adesea sfâşietoare şi sordide"[223]. Iar ficţiunile acţionează, exorcizând demonii tăcerilor, ca un veritabil farmec magic. Iar finalul este, într-aclevăr, extraordinar, fiindcă apare ca *pt' ţ al vieţii:* „Dar mai ales ultima poveste, cu /sele 'doua banchete, salva,, se pare, viaţa conjugală de zi cu zi, ridicând gesturile repetate zilnic şi-n fiecare noapte la înălţimea unei ceremonii intime, plină ds fervoare"-[24]. Povestirea e procesul suprem şi instalează o nouă „casă de cuvinte" pentru cuplul revitalizat prin ceremonialul unic al povestirilor decameronice, de fapt.,

E sensul suprem, relevat şi analizat de Roland Barthes, al povestirii venite din timpuri imemoriale spre noi pentru a da substanţă comunicării umane. . . ,"

106

în zonele interferenţelor

Sub specia *diegesis-ului,* a povestirii, permanenţă a fiinţei, dat inalienabil al omului în raporturile sale cu Timpul şi cu Lumea, o categorie de texte au ele mult drept de cetate în teritoriul literaturii, iar *literaritatea* lor, recunoscută şi ratificată în poetica formelor narative, vine tocmai din vocaţia unui *liomo narrativus* cu formaţie şi activităţi adesea situate ceva mai departe de finalitatea textului literar. Fiindcă, e bine să reamintim câteva date, în general cunoscute, texte precum *scrisoarea* şi *dialogul epistolar, memoriile, jurnalele* (în variante şi funcţii diferite), *memorialele de călătorie* (vechi şi cu destinaţie străină de literatură sau de intenţia de a. „literaturiza" în domeniul notelor de călătorie: însemnări, jurnale de bord, note de drum etc), Numită, în termeni relativ consacraţi, „literatură de frontieră", diversitatea de texte se situează în zonele limitrofe ale literaturii, iar definitorii sunt: interferenţa, combinaţiile şi, evident, relaţia intertextuală; aceasta operează mai ales la nivelul memoriilor şi al jurnalelor, iar în epistolarii şi în memorialul de .călătorie intertextualitatea este validată de conjuncţia perpetuă de texte, de referinţe intra şi intertextuale; în absenţa acestor procese, textele ar fi greu de imaginat.

Proprietatea comună, coagulantă este, însă, calitatea relatării şi, prin urmare, *vocaţia povestitorului;* fie că el dialoghează — epistolar — într-un limbaj intim, familiar, secret, relatând, animând întâmplări, scene, amintiri răscolite de replica epistolară etc. fie că ambiţionează să evoce evenimente şi împrejurări intrate în istorie, sau având rezonanţă istorică, iar „cronicarul" se consideră un „istoric", participant sau martor la evenimentele relatate adesea ou deliciu, cu gustul destăinuirilor, al indiscreţiilor sau al judecăţii detaşate, reci, obiective. . . Prin excelenţă subiectiv, *jurnalul* tinde în unele cazuri să devină o veritabilă pagină memoralistică, iar însemnările pe filele de calendar pot avea valoarea unei confesiuni, a unei fine şi nedisimulate diagrame sufleteşti a autorului. Alteori,

107

jurnalul consemnează ritmurile şi existenţa -torturantş a; scrisului, a creaţiei, în timp ce memorialul de călătorie obţine, graţie privirii şi observaţiei călătorului, sugestivitate, atmosferă şi fervoare epică. *Scrisoarea* este în Antichitate una dintre modalităţile discursului poetic de factură didactică, prelugindu-şi cariera până în plin clasicism european, dar scrisoarea propriu-zjsă influenţează literatura şi discursul confesiv în romanele epistolare de tipul *Le-gâturilor primejdioase* al lui Choderlos de Laclos. Suntem în secolul al XVIII-lea (1782) când apare romanul cu largi influenţe ulterioare şi formula discursului epistolar proliferează, atingând per-. formanţe uimitoare ca profunzime analitică şi

flux al memoriei sau exersare savantă a tehnicii punerii în abis. Călătoriile vor influenţa viziunea şi gustul irepresibil al călătoriilor, simbol al cunoaşterii şi al aventurii temerare a omului. Proza lui Andre Malraux *(Calea regală, Condiţia umană),* dar mai cu seamă extraordinara poezie a spaţiilor, asociată meditaţiei grave asupra condiţiei fiinţei din prozele lui Antonin de Saint-Exupery *(Curierul de sud, Zbor de noapte, Pământ al oamneilor, Pilot de război)* ilustrează interferenţele şi zonele preferate. Constatarea e valabilă şi pentru serii--torii britanici Rudyard Kipling, Somerset Maugham, cu marea poezie a spaţiilor Orientului sau ale Pacificului, în timp ce proza îui Joseph Conrad trăieşte şi azi pusă sub semnul spaţiilor şi al nemărginitului *(Condamnatul din insule, Lord Jim, Taifun,* etc). Mult mai numeroase ca formulă analitică (psihologia şi fantasticul interior al fiinţei) sunt romanele-jurnal, profesate-în plin veac al XX-lea, deşi jurnalul poate fi întâlnit în proza romantică şi în experienţa romanului secolului al XlX-l-ea în general.

Sigur, textele omologate, aparţinând de *fapt* epîstolarîilor, sunt cele strict autentice Şi nu cele care simulează, apelând la enunţul şi discursul scrisorilor. E momentul să subliniem, potrivit cu statutul acestor tipuri de texte, atributele de natură să favorizeze sau să ratifice apartenenţa la zonele literarităţii. Teoria formelor este unanimă atunci când consideră că principalele caracteristici sunt: *spontaneitatea, autenticitatea, spiritul accentuat anticalofil.* Primă trăsătură— spontaneitatea -— mi se pare condiţia *sine vua non,* fiindcă ea legitimează discursul nedisimulat, refuzul artificiilor, al preocupărilor obsedante pentru stil, pentru ,.scrisul frumos", factori devitalizanţi şi puţin convingători. Naratorul, dincolo de finalitatea textelor, povesteşte, relatează, notează, schiţează un portret sau face fine observaţii caracterologice sub imperiul spontaneităţii, al imediatului, în afara oricăror trucaje. Auctorial sau autodiegetic, profesând persoana întâi în naraţiune, rememorând, mtorcându-se în timpul amintirilor sau al experienţelor de viaţă,

naratorul *însemnează. în* ce priveşte autenticitatea, sunt necesare câteva precizări. Din unghiul creaţiei literare, autenticitatea este un termen descins din ideea de veridicitate şi de credibilitate artistică, din logica discursului literar şi din relaţia text — ficţiune. Operă de imaginaţie, creaţia literară inventează lumi posibile, iar conformarea la realitate este opţiunea uneia dintre direcţiile literaturii. Suprarealitatea creată şi ceea ce Ion Barbu numea *infrarea-litatea* (transcenderea realului în virtutea logicii autotelice a literaturii) sunt termenii definitorii pentru literatură. Autenticitatea în „literatura de frontieră" are în vedere logica naraţiunii şi nu neapărat realitatea certificabilă, atestată documentar, a faptelor relatate (nici măcar în memorialistică). Erin natura sa, literatura interferenţelor este non-calofilă; ea este expresia unor oameni (uneori) fără vocaţie sau conştiinţă estetică;[7], or, tocmai spontaneitatea relatării şi a expresiei, privirea inocentă şi candoarea relatării fac deliciul acestor texte. Camil Petrescu se extazia în faţa *Amintirilor Colonelului Lăcusteanu* (publicate şi adnotate de Radu Cretzeanu în 1935) pentru spiritul lor anticalofil şi, mai cu seamă, pentru autenticitatea notaţii Lor de memorialist. Episoadele relatate de conservatorul colonel, adversar feroce al Revoluţiei din 1848, precum: *Mazilirea lui Alexandru Ghica, Amintiri din zilele Revoluţiei de la 1848, Luptele din DealuhSpirei* sunt veritabile fragmente de memorialist, cu exclamaţii, indignări, întrebări retorice, dar având o ştiinţă uimitoare, imprevizibilă şi, bineînţeles, involuntară a animării grupului, a tehnicii planurilor simultane, alternate şi paralele, iar dialogurile şi replicile au o autentică fluenţă şi coerenţă. Pompiliu Constantinescu era surprins (într-o cronică din 1936 la *Teze şi antiteze)* de faptul că un teoretician precum Camil Petrescu admiră *Amintirile. ..* , când tot el condamnă scrisul artificios şi calo-fîl al lui Paul Valery. In realitate (Emil Cioran sancţiona scrisul şi obsesia metatextualităţii la Paul Valery în *Exerciţii de admiraţie*[225]*),* opţiunea pentru scrisul spontan şi autenticitate e manifestată în entuziasmul scriitorului, chiar dacă — şi aici are desigur dreptate Pompiliu Constantinescu — unele afirmaţii ale autorului *Patului lui Procust* pot fi socotite excesive: *Amintirile colonelului Lăcusteanu,* scrie Camil Petrescu, — au „o atmosferă ciudat tolstoiană"[226]. Aşadar, scrisoarea cu o destinaţie familială, intimă, neproiectată pentru posteritate, să zicem, precum aceea a doamnei de Sevigne (epistolar adresat fiicei sale, publicat postum, în 1726), scrisorile lui Voltaire, Flaubert, Kafka, Joyce, Thomas Mann sau, la noi, epistolarium-ul extraordinar al lui Mateiu I. Caragiale[227], al lui Duiliu Zamfirescu, Ion Barbu, G. Călinescu (scrisorile, adresate ui Al. Rosetti în anii pregătirii şi redactării *Istoriei literaturii ro-*

mâne de la origini pună în prezent) sunt de o mare sugestivitate, spontaneitate şi „indiscreţie" cu

privire la raporturile criticului şi istoricului literar cu diverse personalităţi ale vremii (cum ar fi D. Caracostea ajuns, se ştie, director al Editurii Fundaţiilor Regaîe prin demiterea lui Al. Rosetti şi creându-i dificultăţi autorului în editarea şi difuzarea „Istoriei"), apoi scrisorile lui Lawrence Durrejj şi dialogul său epistolar cu Henry Miller de o sinceritate tulburătoare şi conceput ca o confesiune definitivă, deloc trucată sau ipocrit pregătită pentru publicare.
Aspecte infinit mai numeroase fac din *memorii* un capitol extrem de pasionant, iar vechimea lor prilejuieşte un spectacol istoric şi moral, spiritual şi uman de o inepuizabilă diversitate. Nu încape îndoială că memoriile păstrează un interes documentar şi valoarea lor depinde în mare măsură de spiritul de observaţie, ele rezonanţa evenimentelor înregistrate (evocate) şi, bineînţeles, de talentul povestitorului-memorialist. Eugen Lovinescu vroia, de pildă, să realizeze imaginea unui timp („... de a fixa memorialistic fizionomia vieţii literare din cursul ultimului sfert de veac*[228]).
Ochiul memorialistului este adesea exersat prin itinerare prelungite, iar în cazul unui autor de memorii ca Andre Malraux, călătoria este termenul asociativ, corespondent al aducerilor-aminte.. *Antimemoriile* sunt cartea extraordinară a tuturor cărţilor sale şi acum memoria produce resurecţia sentimentelor şi a creaţiei; *La Tentation de l'Occident, Les Conquerants, La Voie Roycde, La Condition humaine, L'Espoir* sunt rememorate în paginile, inimitabile ale *Antimemoriilor;* cronicarul trăieşte sub imperiul călătoriilor, al întâlnirilor fecunde, specifice chiar şi memorialistului. Un scurt pasaj din primul volum al *Antimemoriilor*[229] poate edifica: scriitorul se află din nou în India, unde întâlnirea cu Nehru invită la meditaţie: „Istoria trecea prin faţa mea, ducând cu sine ceea ce nu va reveni vreodată. La ceasul acesta, intelectuali occidentali, la celălalt capăt al lumii, introduceau India în micile lor cutii marxiste sau democratice. Iar Nehru încerca una dintre cele mai profunde metamorfoze ale lumii. . ."[230]. Ce sunt memoriile şi cum se scriu, în timp şi în mişcarea suplă a raporturilor temporale? Sunt întrebări cu răspunsuri diferite în texte memorabile ale genului; Cele 21 de volume ale *Memoriilor despre secolul lui Ludovic al XlV-lea şi despre Regenţă* (primele fragmente apar de prin 1781, iar prima ediţie datează din 1829—^1830) sunt cronica unui romancier exersat, avertizat, ştiind prea bine în ce raporturi se găseşte mărturia cronicarului cu istoria propriu-zisă. „Această povestire — scrie Saint-Simon pregătindu-şi viitorii cititori — se numeşte istorie, iar istoria cuprinde toate evenimentele ce s-au petrecut în toate veacu-

file şi in toate locurile. Dar dacă s-ar .mărgini la expunerea despuiată şi seacă a acestor evenimente, istoria, ar deveni o povară uuitilă şi copleşitoare..."[231]. Disocierile sunt semnificative pentru conştiinţa .cronicaruTui-povestitor decis să se distanţeze de o anume reprezentare :a evenimentelor: „"Numesc istorie generală istoria care este într-adevăr aşa ceva prin cuprinderea mai. multor naţiuni sau â mai multor secole *(*■ . .) Prin istorie particulară înţeleg *istoria vremii* şi a ţării în care trăim. Aceasta, întrucât este puţin întinsă si se *petrece sub ochii autorului,* trebuie să fie mult mai bogată în amănunte şi în circumstanţe şi să aibă drept scop aducerea citi-' torului în. mijlocul actorilor tuturor celor povestite de el. . /<[232]. Varianta a doua e a memoriilor şi cronicarul e neezitant atunci când e vorba de a statua retorica formei prin trimiteri sigure la cititorul de memorii. Portretist admirabil, având gustul şi voluptatea bârfei, a indiscreţiilor, Saint-Simon animă o perioadă de câteva decenii clin. mişcarea vie a Curţii şi a Franţei secolului al XVII-lea' îndeosebi.
■Cu.piuit înainte de lucrarea vastă şi celebră a lui Saint-Simon, citit-cu imensă plăcere de Stendhal şi de Marcel Proust, în lumea Bizanţului o cronică absolut unică anunţă vocaţia reală a povestitorului atras de mirajul evenimentelor şi al marilor /personalităţi: *litoria, secretă* a lui Procopius din Caesarea. -.Scrisă în anii 555+^ 558,. ea. relatează cu o ştiinţă remarcabilă a reprezentărilor, domnia Iui Iustinian şi a împărătesei Teodora, evocând figuri celebre ale timpului . precum Velisarie. Primele propoziţii din *Istoria secretă* reamintesc opera sa anterioară, *Războaiele,* dar în acelaşi timp anunţă o povestire întemeiată pe atributele general-valabile ale acesteia: noutatea şi ineditul faptelor dezvăluite; „Am povestit — ^.avertizează cronicarul —,- cum. am putut, întâmplările petrecute până acuma în războaiele purtate de poporul.roman, rânduind. aceste fapte *după timpuri şi la locurile potrivite;* iar amănuntele din cartea, de faţă vor vor fi scrise în alt chip. . ."[233]. Memorialistul intuieşte (suntem, repet, în secolul al Vl-lea) valoarea memoriilor, afir-înând la acea dată condiţia superioară a genului; şi anume, far-Tfiecul. evocării şi supralicitarea autenticităţii faptelor relatate. Mai mult, Procopius. cunoaşte, fiindu-i familiară literatura greacă,-sem-flificatia povestirii şi a lumilor imaginare făurite de povestitorul de şasme şi de mituri: „Păşesc acum în altă luptă,, neplăcută şi plină 4e.primejdii; voi

povesti întâmplările trăite de Iustiniari şi Teodora. Dar e'foarte greu să le număr pe toate, pentru că faptele scrise <3e mine vor părea urmaşilor noştri mincinoase şi de. .necrezut.. Pe Qe altă parte, dacă va trece mult timp şi va slăbi amintirea lor,
111
mă tem să nu dobândesc faimă de scriitor de mituri şi să fiu rânduit printre făuritorii de tragedii* {p. 25).

O anume nuanţă sugerează de pe acum natura extraordinara a faptelor revelate, senzaţionale câteodată, inimaginabile în paginile de istorie (faptele sunt „de necrezut"), iar invocarea scriitorilor de opere de ficţiune e mai degrabă la un povestitor înzestrat şi inepuizabil în dezvăluiri ■— o invitaţie la a-l accepta în lumea făuritorilor de mituri şi de tragedii. . . Nu e de mirare că un scriitor — amintit în aceste file de teorie literară —, Robert Graves, autorul *Comitelui Belizarie,* se inspiră, evident, din celebra *Istorie secretă* a lui Procopius din Caesarea! Diversitatea este prezentă şi în memorialistică nu numai în jurnale, oricum mai nuanţate, mai dispuse să se adapteze discursului narativ romanesc sau nuvelistic. O pagină, până la un punct unică în istoria memorialisticii, o reprezintă *Memorialul din Sfănta-Elena* al lui Las Cases, unul dintre puţinii apropiaţi ai lui Napoleon, aflaţi alături de împărat în exilul de pe insula Sfânta-Elena. Djn 1815, Las Cases; este permanent .alături de fostul împărat, notându-i reflecţiile, înregistrând în memoria şa. lungul excurs al celui învins în victoriile sale anterioare şi în înfrângeri. E un caz aproape singular de memorii unde umbra celui evocat este omniprezentă prin cuvintele şi confesiunile lui, păstrate de fidelitatea şi de devoţkmea memorialistului. Prima ediţie a *Memorialului* a apărut în 1823 şi ecourile cărţii au intrecM-ţ toate aşteptările. Cronologia, transcrierea unora dintre mărturisirile lui Napoleon, explicaţiile, digresiunile (frecvente) etc. alcătuiesc o carte pasionantă şi prin diagrama unei existenţe înfrânte, după o glorie supremă, în Europa începutului de veac al XLX-îea. Iată şi mărturia cronicarului, ţinând să explice viitorului cititor mecanismele şi natura rememorărilor: „în locul acela Împăratul stătea adesea de vorbă ore întregi; şi acolo am auzit, pentru întâia dată, o parte -din cele ce vă voi povesti, prevenindu-vă totodată, că trans-pun aici şi ceea ce am adunat mai târziu în multele convorbiri ulterioare, propunându-mi să prezint astfel acum şi grupat, tot ce am notat ca fiind remarcabil despre acest subiect. Poate că aici este locul de a spune sau a repeta o dată pentru totdeauna că în jurnalul acesta e prea puţină ordine şi metodă, deoarece timpul mă presează, deoarece contemporanii îl aşteaptă, îl doresc, şi pentru ca starea sănătăţii mele îmi interzice orice migală: mi-e teamă că nu voi avea timp să-l termin (. . .) reproduc în grabă ceea ce găsesc în note, rămân aproape la prima redactare"[234]. Cine vrea să refacă itinerarul literaturii noncalofile şi „autenticiste" are să afle în cartea lui Las Cases. una dintre cele mai tulburătoare mărturii despre valoarea însemnărilor directe, fruste, scrise în absenţa stilului, dar

în prezenţa *timpului narativ,* altfel spus, a timpului povestirii. EI este acela care acordă *Memorialului* ratificarea literarităţii.

'Nu. e de mirare că epistolarul lui Ion Ghica, pentru a reveni la literatura română, este de un farmec unic, irezistibil prin graţia evocării şi prin descripţia uimitoare a unui timp revolut. Un veritabil spectacol narativ se desprinde din *Generalul Coletti la 1835* sau din *O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848,* unde aducerea-aminte declanşează vocaţia povestitorului fermecat el însuşi de lumea colorată evocată („îmi aduc aminte că, odată, plecam din Bucureşti spre Moldova. . ." şi istoria călătoriei, veritabilă aventură în necunoscut, cu hanuri, căpitani de poştă etc. poate începe spre deliciul indicibil al cititorului-ascultător).

Când[1] G. Călinescu stabilea liniile disociative sau înrudirile duse până la regimul unor simetrii ale istoriei şi ale istoriei literare în *Istoria literaturii ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică* (1947), el oferea, indirect, un răspuns pentru specificul memoriilor şi relaţiile acestora cu istoria evenimenţiaîâ sau a unei existenţe, a unui destin. Proiecţia narativă este valabilă în *toate* ipostazele discursului şi ideea fusese afirmată, încă din 1941, de către Tudor Vianu într-un text scris pentru a justifica rememorările cu accente autobiografice (tot memorialistică!) sau amintirile despre oameni de altădată. Considerând „istoria" o „construcţie" şi o „sinteză imaginativă" şi că „faptele ei nu devin adevăruri decât în măsura în care le înviem prin spiritul nostru, le facem ale noastre şi le producem oarecum din nou", Tudor Vianu proclama dreptul la ratificare literară a memoriilor, o istorie inventată, creată, reproiectată prin personalitatea naratorului, recreând, precum la actul creaţiei, lumea şi timpul, ca *timp narativ*[239].

Ordinea declarată de Las Cases, ca şi „dezordinea" povestirii se regăsesc în cele mai rezistente pagini ale memorialisticii de ia *Confesiunile* Sfântului Augustin la acelea ale lui Jean-Jacques Rous-seau.

„Literatura de memorii este una din formele luptei omului cu destinul"[236], încheie Tudor Vianu însemnările sale liminare, adu-cându-ne în memorie afirmaţia unui alt celebru autor de memorii: Andre Malraux. Unul dintre personajele sale din *Cuceritorii* se întreba, absolutizând de fapt: „Ce cărţi merită să scrii în afară de memorii?", reducând astfel la clauza confesiunii literatura ca mărturisire supremă a fiinţei în luptă cu îngerul până în zori![237].
Jurnalele-confesiune ale lui Benjamin Constant; *Autobiografia* lui Benjamin Franklin; însemnările lui Chateaubriand şi memorialistica intimă a lui Stendhal *(Amintiri egoiste, Viaţa lui Henry Bru-lard);* paginile autobiografice ale lui Lev Tolstoi; *Memoriile din viaţa literară* scrise cu minuţie de arhivar de fraţii Edmond şi Jules Goncourt; jurnalul de creaţie al lui Andre Gide (la *Falsifi-*

cat orii de bani), confesiunea luiThdmas Marin consacrată românului *Doctor Faustus; Jurnalul* Mi Franz Kafka, cu accentele Sale de un tragic existenţial suprem etc. aparţin literaturii şi ele trec dincolo de memoria unui timp anume, creând un. timp al ficţiunii şi al spaţiilor vrednice de condiţia literaturii însăşi. /. .
Reacţia la memorii şi la jurnal este diferită; unghiul valorizării nu poate, însă, absenta şi unul dintre criterii a fost formulat chiar şi indirect de către, Anatole France, comentând *Confesiunile* Sfântului Augustin; după opinia lui Anatole France, ele „'.. . .au contribuit mai mult decât toate celelalte cărţi ale acestui sfânt să-l facă să fie cunoscut şi iubit de-a lungul veacurilor", iar jurnalul lui Rousseau, crede autorul *Insulei Pinguinilor,* va fi mereu citit, în schimb „Aproape nimeni nu mai citeşte *Emile* şi *Noua Eloiză"*[23S]. Explicaţia e simplă: scriitorul a *povestit* propria lui experienţă din „lumea asta tristă"[239], încheie A. France. Mai mult, şi avem să apreciem intuiţiile scriitorului francez, literatura persoanei întâi, jurnalul şi memoriile etc.. „ . . .se sustrage oricărei, mode„ oricăror convenţii ce se impun lucrărilor spiritului"[240]. Setea de autentic („O autobiografie — scrie Anatole France pe marginea „Jurnalului" fraţilor Goncourt — nu datorează modei nimic. Nu căutăm în ...ea decât adevărul omenesc"[241]). Adevărul transcende. simpla conformare la real, se înţelege;.în locul acestuia, adevărul vieţii devine criteriu artistic şi produce, *avânt ila lettre,* o literatură a experienţei de tip autenticist.
. .
Controversat şi adesea sancţionat vehement, iar alteori primit cu entuziasm şi adeziune plină de fervoare, jurnalul şi autobiografiile din familia mai largă a memoriilor subiective, personale (în fond memorialistica -este, prin excelenţă, subiectivă şi. foarte ■ personală!) au valoarea incontestabilă a documentului uman, adesea unic, tulburător şi având o dramatică interioară indelebilă. .*Jurnalul* lui Pavel Dan, paginile de jurnal ale lui Octav Şuluţiu (prelungite în romanul său extraordinar, *Âmbigen), Pseudojurnal-vl* lui Anton Holban, dramaticul zbucium al lui Mihail Sebastian, transcriind în *Cum am devenit huligan* (1935), seismele unei cărţi unde metafizica iudaică este pusa în chestiune .în chip dramatic *(De două mii de ani. ...)* recomand^apetenţa pentru non-calofilism şi pentru o literatură decisă să nu mai simuleze viaţa, ci sâ-i confere o încleştare existenţială superioară. E nostalgia Unui roman situat dincolo de convenţiile proprii/discursului fieţional. Acelaşi Mîhail Sebastian e un autentic.teoretician al romanului şi poetica edificată de el este simptomatică pentru deceniile trei-patru ale secolului nostru. Scriind un eseu despre romanul şi despre poetica gidiană *(Romanul pur),* autorul romanului *Accidentul* comentează

ideea genului detaşat de condiţia sa stilistică, psihologizantă, optând pentru o poetică a faptului şi a evenimentului şi devenind, în cea mai exactă accepţiune a termenilor, o povestire. Sigur, discutabil un atare roman, nu e mai puţin simptomatic că în 1927, glosând asupra romanului lui Andre Gide, *Les Faux-Monnayeurs,* scriitorul român aspira spre autenticitatea netrucată, dar păstrată în zonele autentice ale ficţiunii („Este de scris o carte, notează Mihail Sebastian, care să fie în acelaşi timp critică, autobiografia şi poveste)"[242].
Mai precis circumscris domeniului, articolul lui Mihail Sebastian *Jurnalul Katherinel Mansfield* elogiază, evident din unghiul unei poetici preferenţiale, jurnalul pentru adevărul lui nefalsificat „pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul. Fiindcă literatura, oricât ar fi de bună, *simulează"* (s.a.)[243]. Nu suntem departe, cum vom vedea imediat, de alegerea unei literaturi unde Stendhal sau Marcel Proust figurează la loc de cinste tocmai din perspectiva acestei anti-literaturi proclamate în numele „autenticităţii" treate. De aici şi mărturisirea din *Jurnalul proustian —-Tratat*

asupra artei romanului. M. Sebastian aspiră la o lucrare subterană de re-facere şi re-compunere a unei opere din momentul unei poietici răsturnate parcă: ,,Mă ispiteşte un jurnal de experienţe scriitoriceşti, însemnând nu momentele creării unei opere, ci etapele înţelegerii sale. închipuiţi-vă *Journal des Faux-Monnayeurs* refăcut dintr-un punct de vedere opus lui Gide, subliniind, de cealaltă parte a romanului, cu ochii nefamiliarizaţi ai unui prim ceti-tor, descoperirile evenimentelor, logica lor, nebănuitul lor sens"[244].
în totală opoziţie, un scriitor precum Lawrence Durrell, profesând — se ştie foarte bine — jurnalul şi „caietele" personajelor, confesiunea şi discursul epistolar, textul şi inserţia lui în alt text etc. în tetralogia consacrată Alexandriei, notează în *Balthazar,* unul dintre romanele „cuartetului" său genial: „Jurnalul intim eultimul lucru pe care să-l cercetezi când vrei să descoperi adevărul despre cineva. Nimeni nu îndrăzneşte — observă Balthazar în scrisoarea trimisă naratorului — să-şi facă mărturisiri decisive pe hârtie: sau, în orice caz, nu când e vorba de dragoste"[245]. La rândul său, G. Că-linescu nu este mai puţin sever cu memorialistica. „înseamnă zilnic pe hârtie cine nu poate transforma experienţa în ficţiune artistică. Dacă jurnalul e -un caiet cu note, el devine inutil după ce notele au fost folosite; dacă este o culegere de observaţiuni inutilizabile, asta dovedeşte sterilitatea"[246].. Şi, cu toate acestea, o remarcă formulată după rezervele de mai înainte este cu adevărat pătrunzătoare: „Luat însă ca o scriere spontană, jurnalul stendhalian seamănă grozav cu însemnările pe scoarţa ceasloavelor a simplilor

noştri boieri de altădată"[247]. Iată o precizare extrem de fină şi pă-trYfWzttoare, subliniind spontaneitatea unor texte puse sub semnul autenticului şi, al spontanului, al candorii şi inocenţei scrisului non-caîofil. Şi acelaşi G. Călinescu notează incisiv, nu fără legitimitate în lumea unor texte adesea megalomane sau pur şi simplu ipocrit „modeste". Scrie G. Călinescu: „în general, memoriile sunt nişte autobiografii populate cu umbre în mijlocul cărora în plină lumină a lustrelor stă memorialistul" *(Contemporanul,* nr. 20, 17 mai 1963). Cărţi profunde ca *O viaţă de om. Aşa cum a fost,* veritabil *Bildungsroman* al unui destin proteic precum acela al lui Nicolae lorga, *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu, filele de memorii, unele cu un pronunţat caracter autobiografic, ale lui Tudor Vianu, „romanul" epistolar Radu Stanca — I. Negoiţescu, autobiografia de un dramatism nedisimulat a lui I. Negoiţescu *(Straja Dragonîlor), Amintirile* de o mare candoare ale lui Ion Âgârbiceanu, paginile despre „Junimea" ale lui G. Panu sau ale lui lacob Negruzzi, memorialistica lui loan Slavici (în afara oricărei cronologii!) aparţin unei literaturi unde discursul, vocaţia diegesică şi spontaneitatea transgre-sează hotarele, pătrunzând în spaţiul literaturii. Un memorabil *dra-7natis personae* prezidează sub semnul tutelar al povestirii şi al aducerilor aminte.
în zonele unde literatura îşi află revitalizări frecvente, iar demarcarea liniilor — adesea nesigure şi sinuoase — este anevoie de întreprins, *memorialul de călătorie* reafirmă precepte din poetica posibilă a intertextuaîităui, proces complex şi dinamic al referinţelor, corespondenţelor, interferenţelor şi impactului cu alte texte. Dar dincolo de atributele definitorii ale acestei literaturi situate în spaţiile de interferenţă şi de „frontieră", în memorialul de călătorie simbolurile şi livrescul deţin un loc însemnat şi nu o dată preeminent. Mai întâi, însemnările primilor călători temerari, convinşi de infinitatea spaţiilor şi de infinitul universurilor umane (Renaşterea are misiunea revelaţiei absolutului), sunt simple note de călători uimiţi sau însemnări pentru uzul navigaţiei, ale unor viitoare explorări în domenii ca geografia, oceanografia, meteorologia, climatologia, biologia, antropologia etc. E da ajuns să numim disciplinele şi ştiinţele pentru a înţelege că însemnările fenicienilor, primii navigatori de-a lungul Mediteranei, ale lui Marco Polo, Ma-gellan etc. sunt mai puţin interesate ele peisajul uman şi mai degrabă produc informaţii utile. în Cinquecento, însă, călătoria devine o ipostază a cunoaşterii şi a curajului, a observaţiei şi a reflecţiei.

Abia în secolul al XVIII-lea călătorii sunt scriitori, iar impulsul irepresibiF de a călători vine, în primul rând, din sugestii livreşti, peninsula Iberică, Italia, Grecia, mult mai târziu ţările nordice, Orientul mijlociu şi Orientul îndepărtat, Africa intră în luminile şi fascinaţia scriitorilor. Confruntarea cărţilor şi a orizonturilor spirituale ale continentului nostru sau, dimpotrivă, tentaţia necunoscutului, a unor lumi necercetate vreodată devin mobiluri ale unor itinerare fecunde. Scriitorii englezi par a fi cei mai numeroşi, cel puţin pentru un timp. Henry Fielding călătoreşte în Portugalia *(Jurnalul unei călătorii la Lisabona,* 1755); romancierul de factură picarescă Tobias Smolett publică două volume cu note de călătorie în Franţa şi Italia, apelând la discursul epistolar *(Călătorii prin Franţa şi Italia,* 1766). Poate

că cele mai apropiate de cerinţele lite-rarităţii sunt, deocamdată, paginile scrise de Laurence Sterne (Călătorie *sentimentală în Franţa şi Italia,* 1769), unde observaţia nudă, frustă, directă substituie — sub semnul narativităţii —■ informaţia preluată, eventual, din cărţi. Nu mai puţin celebre sunt notele de călătorie ale lui Goethe, *Călătorie în Italia,* 1816, 1817, 1829, unde fila de jurnal alternează cu scrisoarea, iar observaţia directă produce revelaţia străzii, a culorilor, a oamenilor. '■.
Suntem acum în teritoriul unde omologarea literară a textelor se petrece în conformitate cu aceleaşi condiţii precum cele valabile pentru memorialistică în general. Rămân în literatură numai memorialele unde erudiţia fastidioasă, livrescul, transcrierea unor file din ghiduri celebre sunt ignorate sau pur şi simplu abandonate. Cine transcende informaţia şi îşi asumă însemnarea directă are şansa intrării în spaţiul literarului. Ion Codru-Drăguşanu, Vasile Alecsandri, Nicolae Filimon, Tudor Vianu, Ai. Rosetti, Camil Pe-trescu sunt de amintit în literatura română, unde, de altminteri, memorialul este prezent mai cu seamă în secolul al XlX-lea sub influenţa programelor romantice şi ale unor directive sociale şi naţionale cunoscute, fiindcă de la candoarea scrisului lui Dinicu Go-iescu din *însemnare a călătoriei mele. . .* sau de la notele de drum ale lui D. Rallet şi până la reflecţiile saturate de livresc ale lui G. Călinescu sau M. Ralea drumul parcurs este asemănător în totul cu cel din celelalte culturi europene.
Rezonanţa notelor de drum este însă, mult mai uuternică şi cu accente infinit mai largi în literatura unde călătoria este motiv şi, de cele mai multe ori, simbol al cunoaşterii, al deschiderilor spre alte şi noi orizonturi ale lumii văzute ca uri vast cosmos. *Raison-neur-ul* recurge la simbolurile şi la parabolele născute din referinţele şi semnele călătoriei pentru a medita asupra existenţei. Andre Malraux, Andre Gide, Antoine de Saint-Exupery, Somerset

Maugham, E. Hemingway, şi, înaintea lor, Joseph Conrad sau Her-man. Mei viile au transfigurat, graţie simbolurilor şi >unor alegorii de o tulburătoare profunzime, călătoria într-o lume a aspiraţiilor şi a cugetării filosofice. Când Herman Melville, autorul unor romane inspirate (ca şi ale lui Joseph Conrad sau, apoi, Somersei Maugham) din lumea mirifică a mărilor Sudului, publică în 1851 *Moby Dick,* romanul modern îşi obţinea una dintre cele mai profunde cărţi. Revendicată de romanul veacului nostru, de experienţa romanului mitic şi magic, cartea lui Melville conferă simbolului iniţiatic, călătoriei şi semnelor acesteia funcţii alegorice multiple, tinzând spre un vast epos şi creând romanului nord-american temeiurile viitoarelor sale capodopere (Willian P^aulkner în primul rând). Acea extraordinară „intrare în Leviatan"-[48] este începutul romanului poematic, alegoria fiind modul creării orizonturilor gândirii prin sistemul de simboluri proiectat.. Să mai precizăm, tot acum, că Melville este autorul unor pagini de călătorii, nu fără ecou în opera sa fundamentală.
în altă ordine de idei, .călătoria, semn al cunoaşterii, al iniţierii şi al maturităţii fiinţei cugetătoare, produce un număr de simboluri cu largi conotaţii. într-un eseu intitulat *Le point supreme et Vage d'or ă travers quelques oeuvres de Jules* Verne[249], Michel Butor remarca valoarea operei unui scriitor intrat definitiv printre marile personalităţi ale literaturii lumii. Miturile călătoriei i se datorează acestui scriitor citit în chei diferite şi la vârste deosebite. El poate fi considerat ca, inspirând fantasticul lui Lautreamont, iar ediţia Hetzel, celebră şi adesea reprodusă, cu gravurile şi cu ilustraţiile ei, a pregătit intrarea în misterul călătoriei, a hărţilor şi stampelor, a unor semne greu de descifrat, a ştiinţelor devenite atrăgătoare prin enigmele de dezlegat. Sunt cărţi-promisiune pentru imaginaţia provocată a cititorului însetat de spaţii, de plutirea corăbiilor, de visurile unor descoperiri senzaţionale, anticipându-I, indirect, pe Edgar Poe. Acea. mistuitoare şi neliniştită căutare a Graalului e un simbol valabil şi pentru călătorii, pentru infinitul deschis privirilor oamenilor, visului şi suprarealului.
Nu doar pentru povestire, formă unde persoana întâi desemnează natura, tonalităţile şi registrul discursului epic, ci şi pentru celelalte structuri narative aspectele morfologiei persoanei întâi ocupă un loc însemnat. E motivul pentru care poetica formelor narative îşi stabileşte strategii specifice şi statuează raporturi nuanţate în cazul literaturii autobiografice, al relatării unor biografii

(imaginare sau nu) sau în acela al câmpului de comunicare. Doua lucrări sunt de menţionat în problema literaturii autobiografice şi a persoanei întâi, a raporturilor cu realul, cu modele şi cu proto-tipuri declarate, E vorba de cărţile lui Philippe Lejeune, *Le. pact ăutobiographique* (1975) şi Je *est un autre* (1980). în ultimă analiză, chestiunea e dacă prin recursul la persoana întâi identitatea naratorului şi profesarea naraţiunii autodiegetice sunt de natură să producă sau nu confuzii. Exerciţiul elementar, potrivit căruia personajul situat la persoană **întâi** este simpla proiectare a scriitoru-lui, este de **mult**

eliminat, exclus, numai că enunţurile sunt încă frecvente şi tentaţia identificării acestui *eu* cu al scriitorului nu încetează să funcţioneze. în memorii, în jurnale, autobiografii etc. liniile incerte persistă. E drept că ele se datorează mai cu seamă supralicitărilor de ordin autobiografic; cititorul avertizat, iniţiat în *pactul* cu proza autobiografică, disociază şi ştie că transcenderaa realului este logică, legitimată de transferul realului în naraţiune şi, prin urmare, în univers fictiv. De aici unele capcane precum în cazul *Amintirilor. . .* lui Ion Creangă sau a! „romanului" lui Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron,* autobiografie trucată şi adesea de o transparenţă uşor jenantă. . .
Pactul cu sistemul de convenţii operante în aceste forme ale literaturii narative reglementează relaţia cu cititorul şi funcţiile perfect inteligibile (prin convenţii!) ale literaturii persoanei întâi. Cea cie a doua lucrare consacrată eu-lui naratorial, *Je est un autre*[250] pleacă de la sintagma, azi celebră, a lui Rimbaud, „Je est un autre". Pusă sub semnul conotaţiilor acestei propoziţii rimbaldiene, cercetătorul analizează termenii „je" şi acest „autre" al literaturii, termeni ai gramaticii textului, unde primul („je") e de natură să ss manifeste bivalent, în sens auctoriai şi ca personaj inventat. Vocea naratorială din autobiografie controlează, asigură transcenderea realului, ordonează universul evocat. De altminteri, dialogul instituit între narator şi destinatarul operei este potenţial prezent în literatura persoanei întâi; cel de-al doilea element cunoaşte perfect limitele convenţiilor şi mecanismul lor, iar supralicitarea **eului** nu stânjeneşte defel pactul încheiat cu cititorul avertizat. Philippe Lejeune examinează retorica stilului indirect liber şi funcţiile acestuia (elipsa; modul cum se integrează un. discurs în altul; suprapunerile de voci; *mcipit-ul* în cazul stilului indirect liber etc.) şi aceeaşi lucrare face observat.ii pertinente despre natura comunicării dialogale în textele „autobiografice" (orice subiect vorbitor — remarcă Lejeune — poartă cu sine dublul clivaj al emiţătorului şi al destinatarului,
119
precum şi un dialog al dialogurilor. Naratorul-interpret, prezent în ipostaze felurite în povestire, îşi asumă, în fond, toate celelalte roluri. De aceea literatura „subiectivă", sâ-i spunem: autobiografică se poate realiza, ca tipuri de enunţuri, şi la persoana a doua). într-un cuvânt, pentru a apela la categoriile sugerate de Gerard Genette, suntem instalaţi în cadrul unei ecuaţii incitante şi în relaţii cu un narator disponibil şi pentru naraţiunea heterodiegetică şi pentru cea autodiegetică[251].

Disciplina Nuvelei

Suntem în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea când proza cunoaşte evoluţii dintre cele mai surprinzătoare pentru ochiul avertizat al esteticianului şi al creatorului interesat de devenirea formelor. După ce ■■romanul cunoscuse experienţa romanului „gotic", influenţat de istoria şi miturile medievale, iar romanul englez realizase, prin Henry Fieiding *(Istoria aventurilor lui Joseph Andreivs, Tom Jones, istoria unui copil găsit),* Samuel Richardson *(Pamela.. . , Clărissa)* şi prin extraordinara operă a lui Laurence Steme, *Tris-tram Shandy* (scrisă între 1760—1767), dimensiuni profunde ale unei forme cucerite de destinul fiinţelor, de raporturile dintre oameni şi dintre instituţiile Istoriei, literatura descoperă o altă modalitate de comunicare epică: *nuvela.*
Romanul francez al secolului al XVIII-lea (Lesage, Marivaux, Prevost, Diderot, extraordinarul roman al lui Laclos, *Legăturile primejdioase,* Voltaire etc), proza romanescă germană (în primul rând Goethe: romanele *Suferinţele tânărului Werther* şi *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister)* produc climatul favorabil unor experienţe narative tinzând spre profunzimi ale fiinţei, spre mecanismele conştiinţei sau spre conflictele interioare ale unor destine cutremurate de nelinişti, purtând stigmatul unor suferinţe definitive, incurabile. Sigur, vocile romanului sunt infinit mai bogate decât cele amintite. Ar fi să greşesc neamintindu-i măcar pe Defoe *(Robinson Crusoe, Moli Flanders),* pe Sade, Swift, sau pe inepuizabilul narator de factură picarescă, Tobias Smolett *(Roderick Ran~ dam, Aventurile lui Peregrine Pickle).* Suntem, aşadar, înconjuraţi de formule diverse, de teritorii epice adesea neexplorate înainte sau de *o* tipologie umană infinit mai bogată acum prin descoperiri în universul sufletesc al personajelor create. In fond, romanul îşi anunţă variantele discursului consolidat în secolul următor, secol ai romancierului-demiurg, generând mituri ale scriitorului, rapsod,
121
cronicar şi interpret, filosof şi vizionar, analist subtil şi polemist adesea imbatabil.
Cred că nuvela, apărută la finele secolului al XVIII-lea şi recunoscută ca o structură ambiţioasă şi (de cele mai multe ori) dificilă, benedictină ca efort creator în secolul al XlX-lea, era obligată să aprofundeze şi să verifice (în laborator!) soluţiile discursului romanesc proteic şi de o «eterogenitate de pe acum anunţată, proiectată pentru veacul XX. Expansiunea literaturii romantice şi proclamarea

unei viziuni declarat subiective, exacerbând eul creatorului, restituindu-ne lumea din unghiul acestei supreme subiectivităţi, are să influenţeze noua formă literară, nuvela. Fabulosul din nuvelele-basme ale lui E.T.A. Hoffmann, prozele lui Novalis (miveîa *Ucenicii din Sais* apelează la soluția alegoriei şi a fantasticului), nuvelele-basme ale iui E.T.A. Hoffmann, prozele lui Novalis (nuvela listică a lui Heinrich von Kleist *(Michael Kohlhaas),* caracterizată prin tensiunea interioară a naraţiunii, prin structura dilematkă, minată de grave conflicte ale personajelor sunt edificatoare pentru o formă impusă acum. Ea va pricinui nu puţine confuzii — aşa cum mai sublimasem în alte capitole ale eseului —• din pricina denumirii; nuvela/novella,. novelie■■ etc. numeau în plin Ev **Mediu** şi mai târziu povestirea, structură distinctă şi mcohfundabilă, fără nici o legătură cu *nona* nuvelă, compoziţie epică modernă, apărută ~ aşa cum afirmam mai sus ..... abia la finele veacului al XVIII-lea şi ratificată prin criterii valorizante severe în secolul următor, al XlX-lea. Am amintit în paginile consacrate povestirii despre fluctuaţiile termenilor şi despre capricioasa lor utilizare, în absenţa unor clarificări strict necesare. Cred chiar că funcţionează în acest capitol al teoriei „genurilor" (ca să revin abia aici asupra denumirii revolute a domeniului) o anume frivolitate terminologică, îndeosebi la cercetători abstraşi, din nefericire, fenomenului literar viu, atraşi, în schimb, de aspectele exclusiv conceptuale. Or, desigilarea formei, a invarianţilor, enunţurilor şi, în cele din urmă, a discursului (sintaxa şi morfologia din „gramatica" formei) cu proprietăţile sale individuale, distincte şi în planul (esenţial) al compoziţiei şi structurii, nu poate abandona rigoarea denumirii şi a **terminologiei;** nu e o simplă chestiune de disciplină didactică, metodologică, ci de *recunoaşterea* şi de *identificarea* formei literare cu datele ei specifice.

Nuvela se impune sub specia unor trăsături inconfundabile. **prin** originalitatea lor; acestea sunt însemnate şi pentru motivul că au funcţii multiple, modelatoare, acţionând asupra prozei întregului veac al XlX-lea şi, mai cu seamă, asupra romanului secolului/ XX: Astfel, nuvela are considerabile merite în descoperirea rolului per-

t*

sonajiilui central al unei creaţii epice, iar sondajul analitic, tehir-cile introspecţiei, ale „punerii în abis'[4], ale relaţiei dintre protagonist şi planurile secunde ale textului (personajele din planul larg al nuvelei), mecanismul actanţiâl etc. sunt de natură să extindă dimensiunea şi relieful personajului, ca invariant al compoziţiei nuvelistice.

Sub raport compoziţional, nuvela evoluează prin veritabile performanţe ordonatoare, prin proliferarea planurilor narative şi ale acţiunii, prin alternanţe sau chiar simultaneitate da planuri, prin experimentarea simetriei şi a paralelismului de planuri. In ce priveşte substanţa nuvelei,' e de remarcat faptul că asistăm la o impresionantă diversificare de motive şi de stări eonflictuale supuse analizei în plan epic. Predilecţia pentru stările tensionale, pentru situaţiile şi personajele dilematice, pentru conflicte ireconciliabile, puternice, este de asemenea demnă de reţinut şi de regăsit, ulterior, în romanele vremii. Nuvela produce, cred, rezultatele cele mai frapante la nivelul unei categorii narative (şi dramatice, bineînţeles) precum *atmosfera.* E un element consubstanţial nuvelei, relevând capacitatea acestei forme de a construi planuri şi interferenţe multiple pentru un „orizont de aşteptare" al cititorului capabil să coopereze" la realizarea efectului: atmosfera. Interioare, tensiunea analitică, luminile, obiectele, cu sugestia lor adesea extraordinară, elementele conotative, exprimate, desigur, prin limbaj, clar-obscu-riirile, vagul, muzicalizarea — dacă o pot numi astfel — spaţiului narativ, ludicul, structura intimă a personajului, tenebrosul, biza-tul (sugerate, evident, prin anume semne) **aparţin atmosferei, ter-**men inseparabil al nuvelei. în lucrarea, remarcabilă prin efortul de a verifica fiecare afirmaţie prin texte literare şi prin dorinţa — motivată ştiinţific - - de a extinde explicaţiile despre categoria atmosferei, Mariana Neţ observa: ,,Atmosfera este un efect gradual a! lumii textului, caracterizat prin zone de intensitate maximă --- culminând cu reduplicarea, la scară redusă, a structurii macro-textuale într-o efigie — şi zone de intensitate minimă. Acestea din urmă sunt situate la periferia sublumii de atmosferă si facilitează interferenţa acesteia cu celelalte mulţimi textuale"[252]. Incontestabil e faptul că o atare categorie are darul de a amplifica tensiunea şi interacţiunea planurilor create, descripţiile, dramatica personajelor si biografia lor fragmentară, iar romantismul este, fără nici o îndoială, prima direcţie unde atmosfera este potenţată şi prin alte nivele şi „lumi" precum fabulosul, mitul, legenda, fantasticul interior, miraculosul etc. *Misterul* prozei nuvelistice romantice, straniul şi bizarul, situaţiile şi stările singulare, unice intră în acest *joc* superior'al prozei de atmosferă. în nuvela secolului XX, pentru a da

123

neapărat câteva exemple: nuvelele lui Jorge Luis Borges, câteva dintre nuvelele absolut extraordinare ale lui Gabriel Garda Mâr-quez, Albert Camus, William Faulkner (exemplul cel mai elocvent mi se pare *Ursul,* nuvelă a miturilor Sudului crepuscular, a iniţierii, a Pădurii, spaţiu al cunoaşterii, al verificării bărbăţiei), Thomes Mann, Leonid An'dreev, Vlad'imîr Nabokov, William Saroyan, iar la noi: Mircea Eiiade, Oscar Lemnaru, Pavel Dan *(Copil schimba"* este o pagină unică, de antologie), Cezar Petrescu etc. acţiunea aceloraşi factori şi a unor modalităţi descoperite şi validate strălucit de nuvela secolului a] XlX-lea vine să argumenteze asupra duratei şi valorii formei. Poetica nuvelei şi-a edificat astfel, timp de două secole, un regim de o mare distincţie şi extrem de pretenţios în ordinea elaborării severe, riguroase şi ostile inegalităţilor. Se' cuvine să semnalăm faptul că nuvela devine terenul favorabil a.l experienţelor şi în direcţia inovării compoziţiei, iar în ce priveşte substanţa propriu-zisă a formei, e de remarcat un element extrem de preţios: nuvela atrage motivele grave, conflictele interioare ale fiinţei devorate de lumea în care trăieşte sau aflate sub presiunea unor interdeterminări de natură psihologică.

O manifestare literară precum „naturalismul" pare ar fi intim legată de experienţa de laborator a nuvelei. E drept că primele declaraţii, aparţinându-i lui Emile Zola, se referă Ja roman (1886), dar în intervalul 1866--l880 nuvela ilustrează mult mai. pregnant şi mai condensat directiva naturalistă. *Les Soirâes de Medan,* culegere antologică de nuvele apărută în 1880, asociază numele lui Emile. Zola, prezent în sumarul volumului numit astfel după localitatea învecinată Parisului, cu nuvela *Atacul morii,* cu aceîa al lui Guy de Maupassant {nuvela *Boule de suif),* J.-K. Huysmans, Henri Ceârd, L. Hennique, Paul Alexis. . Toate cele şase texte sunt : - săreji-, nem — nuvele şi. au un. motiv comun: dezastrul Franţei în războiul din 1870, motiv cu adevărat obsedant cel puţin pentru proza iui Guy de Maupassant. Lectura nuvelelor pune în evidenţă diversitatea, dar şi comuniunea în ce priveşte plăcerea experimentului analitic, a tensiunii şi a dramatismului, a scenelor tari, apropiate de situatiile-limită, cu reacţii şi manifestări violente ale protagoniştilor.

Nuvela românească atrage atenţia asupra unor corespondenţe semnificative pentru asumarea aceloraşi motive sau a unor soluţii proprii poeticii formei. *în vreme de război* (obsesia, stările de vis şi de coşmar, păcatul, culpa, dezechilibrul mental etc), *O făclie de paşte, Kir Ianulea,* operele lui I. L. Caragiale, aparţin unei tendinţe vădite de experimentare a formelor, modalităţilor de narare, soluţiilor analitice etc. Un scriitor ca Ion Agârbiceanu este autorul uneia dintre cele mai-dramatice nuvele româneşti, *Jandarmul,* unde obse-

124

sia erotică şi drama raporturilor umane creează o atmosferă de o

supremă tensiune împinsă până la metamorfozarea realului în fantastic, un fantastic interior atât de frecvent întâlnit în proza secolelor XIX—XX. La rândul său, Li viu Rebreanu cultivă nuvela în expresii diferite ca viziune. Un realism direct, nu fără conotaţii ce transcend realismul clasic *(Proştii, Dintele, Ocrotitorul, Catastrofa, Hora Mo fţii),* evoluează spre structura strict, analitică, unde descripţiile, efectele provocate de intervalele de tăcere, perceperea ritmului interior prin cadenţele prozei (măsura, timpi specifici!), semnele naturii (iarnă, o lume încremenită tragic, polar) şi uluitorul dialog al personajelor, dialog al tăcerilor, al cuvintelor fracturate şi suspendate, realizează, cred, cea mai bună nuvelă românească: *Iţic Ştrul, dezertor.* E un text exemplar pentru regizarea şi distilarea filtrată a atmosferei rezultată din polifonia soluţiilor îmbrăţişate cu o extremă austeritate de prozator. în interviul luat în 1934 de către Zaharia Stancu („De vorbă cu Anton Holban"), autorul extraordinarelor nuvele *Conversaţii cu o moartă, Halucinaţii, Bunica se pregăteşte să moară, Icoane la mormântul Ir-inei, Preludiu sentimental* etc. îşi exprima, neezitarit, opţiunea categorică pentru nuvele, deşi, dacă mai e nevoie sa reamintim, Anton Holban era autorul câtorva romane, e drept, con-centrate ca proporţii *(Ioana, O moarte care nu dovedeşte nimic).* Oroarea pentru spaţiile prelungite, pentru redundanţa enunţurilor („Am oroare de adjectivul inutil"), dar, în acelaşi timp, admiraţia pentru -efortul constructiv presupus de nuvela („ .. . pretinde o puritate perfectă"), demersul sever, benedictin[253] situează interesul lui Anton Holban la nivelul nuvelei europene a vremii, De altminteri, în , alte' doijă articole, *Nuvela* (1935) şi *Romanul şi nuvela* (1935), scriitorul, eseist remarcabil şi excelent cunoscător al literaturii franceze în special (textele despre Racine, La Fontaine şi Marcel Proust sunt elocvente ca sensibilitate şi gust sigur), sesizează revenirea nuvelei, chiar dacă exemplele clin literatura franceză mi se par absolut discutabile, şi nesemnificative, exceptându-l pe Prosper Merimee, pentru nuvela secolului al XX-lea. în schimb, perfect informat, îi va aminti insistent pe

Thomas Mann şi pe Ivan A. Bunin, ceea ce e de natură să indice o bună cunoaştere a unei forme caracterizate foarte exact: concentrare (echivalentul concentrării este Paul Va-lery pentru poezie!), conflicte puternice şi ireconciliabile, refuzul textului diluat *şi,* ceea ce desigur rămâne important: o compoziţie laborios concepută (precum în teatru), esenţializarea, discurs încărcat de sugestii (!), tehnica (nenumită) a punerii în abis (o anume polarizare a acţiunii şi personajelor spre un punct nodal) şi, în fine, capacitatea nuvelei de a „ . . . estompa linia dintre real şi ireal"[254].
125
Gel de-al doilea articol al prozatorului fusese prilejuit de apariţia,, în acelaşi an, a antologiei *Nuvele inedite* (Ed. Adevărul), unde Anton Holban era reprezentat prin *Castele pe nisip.* Cele douăzeci de proze sunt comentate şi de către Pompiliu Constantinescu, el însuşi atras de concentrarea indispensabilă în structura nuvelistică, de condiţia unei tensiuni realizate prin amplificarea crizei; totul, scrie criticul, „încadrat într-o atmosferă organică", produsă şi prin modul specific nuvelei de a concentra luminile asupra unui „centru", ceea ce mi se pare a însemna, indirect, utilizarea tehnicii focalizării prin punerea în. abis[255]. Nu sunt mai puţin semnificative, prin consonanţa remarcilor, comentariile lui Liviu Rebreanu din comunicarea prezentată de scriitor la Academia Română în 1940, la o sută de ani de la apariţia nuvelei lui Constantin Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul,* fără îndoială cea mai deplin realizată pagină a nuvelei veacului al XlX-lea românesc. Ideea e că nuvela are forţa recreării vieţii, credibile, profund verosimile („ . . . dacă nu creează oameni vii în cadrul unei întâmplări, adică dacă nu reconstituie un colţ de viaţă — nu mai e nuvelă"), şi că ea preferă obiectiva-rea naratorului[256].
Nu avem motive să nu amintim că nuvela românească izbuteşte să fie mai reprezentativă adesea pentru anumiţi scriitori întâlniţi şi în istoria contemporană a romanului românesc. Nuvela provocator de modernă a lui Al. Macedonski *(între coteţe, Nicn Dereanu),* a lui Duiliu Zamfirescu *(Subprefectul,* text conceput după un scenariu uimitor ca siguranţă a dezvoltării discursului), Ion Agârbi-ceanu *(Păscăliend, Popa Mart, Jandarmul),* Gib I. Mihăescu *(La Grandijlora, Vedenia, Troiţa),* Pavel Dan (ciclul Urcăneşti'or, *Priveghiul),* Mircea Eliade *(La ţigănci, Pe strada Măntuleasa, Domnişoara Christina* etc), Cezar Petreseu *(Drumul cu plopi, Omul din vis, Omul care şi-a găsit umbra),* Mateiu I. Caragiale *(Remember)* ilustrează un spaţiu literar extrem de exigent şi remarcabil valoric. Am reamintit atare texte şi scriitori şi acum pentru că ■— repet — nuvela pretinde o reestimare din unghiul unei poetici eliberate de confuzii şi de instabilităţi terminologice, de absenţa unor criterii disociative reale şi nu inventate din plăcerea creării unor noi taxinomii, oricum inutile şi inoperante în sfera naratologiei şi a textelor epice. Incontestabil e faptul că nuvela este supusă unui cod mult mai exigent şi că poetica ei nu admite derogări de la principiul ordonării, concentrării, profunzimii, dramaticii substanţei şi a personajelor. Operă de virtuozitate (fără a deveni artificioasă), reclamând, parcă, experimentul şi provocarea laboratorului de creaţie, nuvela şi-a formulat în deceniile trei-patru ale secolului al XIX-lea condiţia ei compoziţională şi a invarianţilor. E vorba de
120
comentariul, .celebru, al lui.Edgar Alian Poe, adevărat fondator a] nuvelei moderne, exemplară ca structură şi tensiune.interioară, fantastic interior, atmosferă şi efecte proprii atmosferei epice.
într-un text epistolar, al lui William Faulkner (romancierul este, nu mai puţin profund şi exemplar, un nuvelist, strălucit; o nuvelă precum *Ursul,* rămâne, aşa cum" remarcase Michael Butor. cheia destinată să dezlege destinul Familiilor din Sudul transformat în epos de către marele prozator american), datând din 1953, nuvela producea câteva reflecţii autorului lui *Saratoris:* „O nuvelă —- notează Faulkner — este cristalizarea unei clipe alese arbitrar, unde un personaj este în conflict cu un alt personaj, cu mediul său ori cu el însuşi (.. .) e genul cel mai dificil după poezie"[257]. Identitatea de vederi, în comentariile vrednice de reţinut prin natura lor pertinentă, comentarii necontaminate de abordările amalgamate şi elementare despre structura distinctă a nuvelei, este azi evidentă. Un exemplu e în măsură să sublinieze orientarea contemporană în poetica nuvelei secolului XX. Un studiu al lui Jean-Frangois Massoî, *La nouvelle et le roman-fleuve'~*[ryS], deşi cercetează" proza lui Roger Martin du Gard, are nu' puţine elemente demne de reţinut pentru identitatea pomenită mai sus; autorul studiului ştie prea bine că azi examenul formelor este inimaginabil în afara poeticii şi a teoriei formelor, interogând nuvela din unghiul codurilor statuate: concentrarea, vocaţia perfecţiunii şi, ca un element al prozei post-moderne, tendinţa spre fragmentarism, unde tehnica punerii în abis („mettre en abyme") este frecvent reclamată. Gustul, pentru enigmă şi pentru mister (Edgar A. Poe), ceea ce unii cercetători au numit „construcţie în enigmă", se asociază' unei surprinzătoare reveniri asupra propriei sale „faceri",

de unde apariţia, relativ veche, a metâtextualităţii (Prosper Merimee *(Venus din Iile, Colomba, Lo-kis).* într-o carte, altminteri elementară şi plină de confuzii, Rene Godenne[259] face o singură observaţie pertinentă: specificul nuvelei, spune autorul acestei liste de titluri şi de termeni subelementari, se găseşte, în fond, *în preeminenţa problemelor de poetică, adică de tehnică şi de structură a naraţiunii nuvelistice.* Nu e mai puţin adevărat că afirmaţia are nevoie de câteva amendamente, şi încă unele de substanţă: nuvela îşi construieşte riguros şi laborios structurile, e drept; dar nu mai puţin adevărat este faptul că aceste structuri pun în formă conflicte, drame, stări-limită, destine şi universuri interioare fără precedent în literaturile lumii la data apariţiei formei (finele veacului al XVIII-lea şi începutul secolului, următor), că nuvela devine structura unde tensiunea, atmosfera, focalizarea sunt termeni ai unei priviri înlăuntrul fiinţei devorate de nelinişte, de spaime, de grave suferinţe şi unde fantasticul, mişte-
127
rul, bizarul, straniul sunt o invitaţie la explorări în zone încă necercetate de ochiul scriitorului.
Două opere fundamentale pentru istoria nuvelei vor avea, cred, argumente convingătoare pentru înţelegerea dinlăuntru a poeticii suprem exigente a structurii ei perfect articulate. E vorba de *Moartea lui Ivan Ilici,* operă scrisă de Lev Tolstoi între 1881—1886, şi *Moartea la Veneţia* (1912) a lui Thomas Mann. Se înţelege că nu neapărat motivul textelor ne-a determinat să ne oprim asupra lor. De altminteri, confruntarea cu moartea şi neliniştea existenţială au cauze şi manifestări total diferite. Personajele aparţin unor medii net separate, etanşe, fără nici o legătură, iar viziunea celor doi scriitori diferă şi prin opţiunile lor estetice, sociale şi morale. Lev Tolstoi este şi aici obsedat de motivul morţii şi al existenţei, al finalităţii vieţii, al sensului conferit - în ordinea unei etici superioare — existenţei. Altfel, ar fi de observat că în faţa morţii oamenii trăiesc experienţe ultime răscolitoare, de un tragism absolut. Şi nu e defel indiferent *cum* îţi trăieşti viaţa. Giovanni Drogo, din extraordinara carte a lui Dino Buzzati, *Deşertul Tătarilor,* vrăjit de locul unde se găseşte până în pragul morţii (Fortăreaţa Bastiani), sau Oscar Thibault, tatăl aflat în ultimele ceasuri ale vieţii, având revelaţia vidului interior, a deznădejdii, a lipsei de speranţă, sau moartea Lenorei din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu *Drumul ascuns,* sau a prinţului Maxenţiu din *Concert din muzică de Bach,* operă a aceleiaşi prozatoare reprezintă, de fiecare dată, o altă experienţă ontologică fără comparaţie cu celelalte destine.
Ivan Ilici Golovin, consilier la Curtea de Apel dintr-o capitală de gubernie rusească, moare la vârsta de 45 de ani şi „Buletinul oficial" anunţă celorlalţi magistraţi, consilieri şi procurori, — colegii lui Ivan Ilici, decesul fostului lor coleg la Palatul ele Justiţie. Cele 12 capitole ale nuvelei sunt de o rigoare absolută şi „geome-trismul* compoziţional ţine, de fapt, de simetriile, etapele şi cronologia (rememorată) a bolii şi a carierei personajului-eheie al nuvelei. Evenimentele, amintirile, întregul sistem referenţial al nuvelei se concentrează asupra personajului operei: slujbaşul satisfăcut de evoluţia acestei cariere, de strategiile utilizate pentru a-şi dobândi echilibrul social, dominat de ideea deplinei respectări a convenienţelor sociale şi familiale. A trăi *comme ii faut* devine principiul suprem al vieţii acestui magistrat realizat în cele din urmă. Dar Lev Tolstoi apelează la soluţia extinderii referenţilor cu funcţii psihologice, creatoare de atmosferă şi de sugestie pentru lumea, mentalităţile şi tarele morale ale celor din teritoriul drag protagonistului. Scenariul este programat extrem de atent şi mişcarea pri-virii este uimitoare ca sugestie şi ca forţă a reprezentărilor. Sunt.
128

.s wne dintr-un mai larg spectacol al deşertăciunii lumii: prozatorul procedează după modelul prozei realismului de la finele secolului trecut, precizând data decesului, reproducând anunţul mortuar din gazetă', panoramând un alt „bâlci al deşârtăciunilor' din microcos-mosiţl Palatului de Justiţie. Reacţiile, apetiturile şi gândurile ascunse sunt dezvăluite într-o scenă polifonic concepută, în relief: „în afară de reflecţiile pe care această moarte le stârnea în mintea fiecăruia şi de probabilele transferări şi mişcări în magistratură, pe care avea să le aducă în urma ei, dispariţia acestei cunoştinţe apropiate trezi, ca de-obicei, în sufletul tuturor celor de faţă un sentiment, de satisfacţie la gândul că a murit el şi nu eu"-[00]. Naratorul comentează, iar în discursul său pătrunde reacţia imediată a celorlalţi. Observaţia lucidă devine incisivă, amintindu-ne de proza balzaciană şi dickensiană, până la un punct. Unul dintre magistrali, Piotr Iva-noyjci, este desemnat să reprezinte corpul magistraţilor la transmiterea condoleanţelor, iar scena (a 2-a în regimul secvenţial al nuvelei) este înregistrată cu minuţie: „Piotr Ivanovici intră, fără să ştie bine cum se petrec de obicei lucrurile în asemenea cazuri şi ce anume are de făcut. Ştia un singur lucru: că a-ţi face cruce în astfel de

împrejurări nu strică niciodată. (...) O bătrânică stătea nemişcată. O doamnă cu sprâncenele îndreptate în sus în chip ciudat, îi spunea ceva în şoaptă. Un dascăl voinic, în redingotă, citea cei-a.cu. glas tare, cu o expresie de hotărâre care nu admitea replică; ţăranul Gherasim, rândaşul, trecând cu paşi uşori prin faţa lui Piotr Ivanovici, presără ceva pe jos. Piotr Ivanovici simţi pe dată un rniros slab de cadavru în putrefacţie". Privirea, lipsită de orice tristeţe, jenată, a magistratului trimis să oficieze în numele celorlalţi,-cinică şi involuntar lucidă, anulează orice evlavie şi transformă totul .într-o corvoadă, a convenienţelor. ;.. . O data cu cel de-al doilea capitol, naratorul, ca o veritabilă vocp.din „off", re-face viaţa lui Ivan Ilici Golovin, alternând, interferând comentariul naratorial cu al personajului chemat să depana mărturie: „Povestea vieţii apuse a lui Ivan Ilici era dintre cele mai simple, mai obişnuite şi mai zguduitoare". Spaimele n-au încă-forţa avertismentului, sunt încă departe de a se insinua. Suntem naraţiune „clasică", unde naratorul recompune o viaţă precum a lui Ivan Ilici „membru inutil al mai multor instituţii inutile*. Suntem în.universul lui Dostoievski sau al lui Gogol, dar şi în acela ai l'ui Kafka prin mecanismele oarbe chemate să guverneze vieţi sii'ivitc, procese de alienare ineluctabile. Antecedentele biografice. (suntem, sub influenţa nuvelei zoliste) sunt examinate: echilibru, -departe de anxietăţi existenţiale, studii, intrarea în ierarhia slujbaşilor („funcţionar eu însărcinări speciale pe lângă guvernator"),

corect, profitând de pe urma relaţiilor edificate cu migală, intrând în magistratură şi procedând totdeauna „cum se cuvine". Magistratura, avansările, familia, copiii şi, în cele din urmă, o funcţie dorită realizează apogeul carierei.

De aici înainte, începând cu cel de-al treilea capitol, nuvela devine istoria unei maladii, cu etiologia ei, mai degrabă psihologic urmărită, cu reacţii, stări, amăgiri, autoiluzionări şi, în cele din urmă, cu prezenţa morţii, inexorabilă, prilej de reestimare a întregii existenţe prin revelaţia vidului, a lipsei de sens a existenţei sale irosite ipocrit şi sub vălurile „bunei cuviinţe". O existenţă ternă, aparent egală, aparent plină de satisfacţii mondene; finalul nuvelei ţine de ritmurile şi tonurile cronicii: „Aşa îşi petreceau ei viaţa. Aşa se scurgea ea fără nici o schimbare, şi toate mergeau struna*. Capitolul al patrulea este începutul sfărâmării convenienţelor şi a ipocriziei unei lumi goale; durerile sunt tot mai insistente; certurile în casă se înmulţesc şi se instalează *ura.*, ca şi faptul că soţia „începu să-i dorească moartea, dar se gândi că nu se poate, pentru, că ar fi trebuit să se lipsească de leafa lui: Şi asta o făcea să fie şi mai pornită împotriva lui". Relaţiile sunt grav degradate; se succed: spulberarea iluziilor, maladia insinuată în casă şj în durerile tot mai atroce. Boala, cu evoluţia ei, cu anamnesa ei medicală, nu este decât avertismentul pentru neliniştea interioară tot mai acută. Capitolul al V»lea este anticipat de observaţia naratorului despre neliniştea existenţială infiltrată în conştiinţa personajului: „Nu se mai putea amăgi: ceva înspăimântător, nou şi de mare însemnătate, mai însemnat decât tot ce i se întâmplase vreodată în viaţă, se petrecea acum cu el. Şi asta o ştia numai ei, toţi cei din jurul lui nu-şi dădeau seama sau nu voiau să-şi dea seama şi credeau că toate merg pe lume ca mai înainte. Acest lucru îl chinuia pe Ivan Bici mai mult decât toate". Capitolul urmate? (al cincilea) aduce mişcarea timpului; ritmul nuvelei este altul; timpii sunt mai profund marcaţi de zilele şi orele suferinţei cu eo»~ tinua simetrie: boală şi suferinţă sufletească, revelaţie a unei grave decepţii, vidul existenţial. „Aşa trecu o lună şi încă o îună. . ." iar motivul suferinţei este substituit cu altul, mai grav şi cu o forţă supremă: „Nu-i vorba nici de intestinul gros, nici de rinichi; e vorba de viaţă şi. . . de moarte". Transcendenţa înseamnă acum revelaţia neliniştii existenţiale, nu simpla spaimă de moarte. Capi-tolul^VI este al începutului drumului spre moarte: „Ivan Ilici vedea că moare şi-l stăpânea o necurmată deznădejde". Paravanele auto-amăgirilor sunt treptat doborâte; minciuna din jurul său nu roşi are nici un efect (capitolele VII—VIII), iar capitolul IX produce sintagma întregii analize a sîtuaţîei-limită alese de Lev. Tlki

Tensiunea nuvelei este în evidentă creştere şi discursul indirect *liber* se concentrează asupra întrebărilor monologate ale persona-ktlui- Dar cum asta? Pentru ce? Nu se poate. Nu se poate ca viaţa să fie'atât de lipsită de înţeles, atât de dezgustătoare. Dar dacă a fost atât de dezgustătoare şi lipsită de înţeles, atunci de ee să mori si încă. să morj aşa, în chinuri. E ceva cum n-ar fi trebuit să fie / 'Poate că n-am trăit cum se cuvine' îi veni deodată in sând*. Capitolul al X-lea aglomerează scenariul rememorărilor transformate în instanţa acuzatoare pentru lipsa de sens a existenţei

„Dar dacă într-adevăr toată viaţa mea n-a. fost ceea ce ar fi trebuit s'â fie?" Lumea din afară, familia, dar mai cu seamă singura fiinţă rămasă credincioasă (Gherasim), îi sporesc suferinţa interioară: „In ei se vedea pe, sine, tot ce însemnase pentru el viaţa, şi vedea limpede că nu era ceea ce trebuie, că nu era decât o minciună uriaşă, groaznică, oare nu-ţi îngăduie să vezi nici viaţa; nici moartea". Atroce, torturante şi tot mai acute, durerea şi suferinţele morale sunt acum infernul agoniei şi al morţii. E un *strigăt* al disperării: „Şi de atunci se porni *i* acel strigăt care nu mai conteni vreme de trei zile, atât de înspăimântător, încât nu puteai sâ'-l asculţi nici chiar de după două rânduri de uşi, fără a te îngrozi". Timpul a încetat să mai măsoare finalul; suntem în zonele morţii, unde dure-raa încetează pentru toţi. Simfonica organizarea a *treptelor;* modificările de timpi şi de măsură, precum într-o partitură a suferinţei şi a revelaţiei tragice, profunda -tensiune a nuvelei, ascensiunea spre clipa durerii şi a descoperirii sensului .fac din *Moartea lui Ivan Ilici* una dintre •capodoperele lui Lev Tolstoi.
„Gustav Aschenbaeh, sau von Asehenbaeh, cum suna numele lui legiuit, în ziua când împlinise cincizeci de ani pornise, într-o după-amiază-din "primăvara anului 19..., an care timp de luni întregi se înfăţişase continentului nostru cam posomorât, pornise de la locuinţa lui de pe Prinzregentenstrasse din Miinchen, să facă o plimbare mai lungă"[261]. Acesta este *mcipit-ul* nuvelei lui Thomas Mana şi el ne introduce, brusc, în elementele vizibil marcate de o anume ameninţare surdă, de acel ton de cronicar grav, chiar şi prin fixarea datei, anotimpului, şi — curios — nu sub semnul „pri-raăverii[a], ci mai degrabă al acelui ton de .^comunicat" despre timpul „posomorât" al Europei. Inevitabilă, parcă, e trimiterea spre înce-ptifeul romanului lui Robert Musil, Omni *fără însuşiri,* un început

vrednic de un autentic comunicat meteorologic menit să plaseze sub semnul discursului ironieo-parodic destinul lui Ulrich. ■ •
Moartea la Veneţia este nuvela unde motivul creatorului şi al creaţiei, al neliniştii interioare şi al crizei fiinţei consacrate arici are dimensiuni simbolice, anunţând, desigur, romanul de mai târziu, *Doctor Faustus.* Sugestia platoniciană din *Symposion* şi 8jh *Phaidros* referitoare la eros şi la principiul Ideii, la iubirea de Valori în sine, ca îmbrăţişare a sferei Ideii, precum şi evidenta trimitere la conceptul platonician potrivit căruia obiectul iubirii este fruirt-su-l, categorie, la rândul ei, consubstanţială Ideii supreme de Bîiîe se regăsesc în nuvela lui Thomas Mann. Analogia cu -atitudinea filosofului este elocvent înfăţişată in nuvelă; aşa cum filosoful cantâ în cele mai pure abstracţii Frumosul, eroul din *Moartea la Veneţia* caută, neliniştit şi profund tulburat, împlinirea. în *Phaidros,* continuarea dialogului socratic la *Symposion,* iubirea e un mod de a ajunge la Idee. Aflat la Veneţia, Gustav Aschenbach are revelaţia frumosului în adolescentul Tadgio: „Aschenbach observă că băiatul e de o frumuseţe desăvârşită" şi „amintea de statuile greceşti djp cea mai nobilă perioadă elină, cu forma lor desăvârşită, şi avea un farmec personal atât de curat şi de exclusiv, încât Aschenbac'h era convins că nu mai întâlnise niciodată, nici în viaţă şi nici io plastică, ceva de 6 asemenea perfecţiune". Sistemul de referinţe este de aflat în acelaşi timp al Eladei („asemenea statuii adolescentului care-şi scoate'spinul intrat în picior, buclele părului îi atârnau peste frunte, peste urechi şi mult peste ceafă". Imaginea ideală a Frumosului pur şi etern trimite la perfecţiunea şi armonia cosmică. Cosmicitatea, echivalentul suprem al Frumosului, verificabil şi în structurile epopeei precum şi în manifestările arhitecturii *ţi* ale sculpturii vechii Grecii, devine motivul contemplaţiei scriitorului plecat din Miinchen şi ajuns la Veneţia, după o tentativă eşuată de a afla un loc al singurătăţii purificatoare (pe ţărmurile Adriaticei); căutarea este prilejul reexaminării întregii sale vieţi şi a creaţiei sale. Sentimentul insatisfacţiei, conjugat cu acela al neliniştii provocate de criza unei conştiinţe minate dinlăuntru, pare a-şi afla un prag al revelaţiei frumosului mereu căutat ca o aspiraţie intangibilă. Suntem în plină filosofie antică prin vocea naratorului şi a protagonistului: „Reprezentare plastică şi oglindă! Ochii lui îmbrăţişau acolo, pe marginea albăstruiul mării, făptura aceea cu trăsături atât de nobile, şi în exaltarea lui entuziastă îşi închipuia că această simplă privire îl făcuse să *înţeleagă esenţa'însăşi* a *frumosului, forma ca expresie a Ideii divine,* acea perfecţiune unică şi pură ce sălăşluieşte în spiritul muritorului şi care ridicase aici unchip simbolie-omenesc, plin de graţie şi frumuseţe, menit să fie

adorat de către ceilalţi. Era ca o. beţie şi, fără să şovăie, cu sete chiar artistul, în pragul bătrâneţii, se lăsa prins de această beţie. Mintea lui simţea zbuciumul creaţiei, cultura lui începu să clocotească" (s.n. I.v!).
Simbolurile tind spre dimensiunea parabolei creaţiei având a încifra de fapt tragica alternativă a creatorului îndrăgostit da Idee şi trezit, la vârsta uneTcrize irepresibile, 3a şansa contemplării, pentru

întâia oară, a Frumosului întruchipat în zeul Tadgio. Din nou, referentul principal este mesajul Antichităţii şi al lui Socrate. Vedenii paradisiace îl însoţesc pe Gustav Aschenbach, — resuscitate imagini ale Eladei. Suntem într-un spaţiu mirific, edenic: „Pe iarba de pe pajiştea înclinată, pe care dacă stăteai întins puteai ţine capul mai ridicat, se odihneau doi inşi, feriţi de arşiţa zilei: unul mai bătrân, altul mai tânăr, unul urât, aJtul frumos, înţeleptul alături de cel frumos. Şi slujindu-se de tot felul de drăgălăşenii şi cuvinte de haz, alese cu tâlc, Socrate îl lumina pe Phaidros cu privire ja dorinţă şi virtute". Revelaţia Frumosului este însoţită, în dimensiunea ideatică a nuvelei. (sensul ei esenţial) de provocarea creaţiei şi a Logosului: „Nu simţise niciodată atât de puternic ca acum dulceaţa cuvântului, niciodată nu-şi.• dăduse atât de bine seama *că Eros sălăşluieşte în miezul cuvântului,* ca în aceste ceasuri atât de delicioase şi pline de primejdie, când, stând la masa lui negeluită de sub umbrarul de pânză, avându-şi înaintea ochilor idoluî şi în ureche muzica glasului acestuia, punea pe hârtie, inspirat de frumuseţea lui Tadgio, acea bucată de proză aleasă — doar o pagină şi jumătate — a cărei puritate, nobleţe şi avânt înaripat treziră admiraţia multor cititori".
Creaţia în substanţa ei cea mai pură şi contemplaţia Frumosului cu ardoarea unui. îndrăgostit, celebrând Erosul, — iată una dintre coordonatele nuvelei lui Thomas Mann. Operă despre tensiunea şi sensul creaţiei, despre destinul creatorului şi despre natura sacrificiului asumat de creator, proiectarea mitului Frumosului pur şi al Operei de artă este organic legată de efigia autorului adesea sortit înfrângerii şi adesea ameninţat de exaltarea (beţia) spre care îl duce, inexorabil, pactul încheiat precum în mitul faustic: „Adevărul e însă că scriitorul pe cale de a îmbătrâni nu voia să fie trezit, că se simţea mult prea bine în braţele beţiei ce-l cuprinsese. Cine poate tălmăci esenţa şi caracteristica firii artistului? Cine înţelege adânca contopire a celor două instincte, al disciplinei şi al desfrâului, de care depinde această fire?" Patima, dualitatea personalităţii unui creator cunoscut până atunci pentru echilibrul şi pentru statutul său social perfect acordate îa comandamentele societăţii augmentează tensiunea nuvelei, drarna-
132
J33
tica acesteia, după ce Thomas **Mana** supune unei analize incisive, necruţătoare dublul acestei personalităţi, E uri motiv predilect în opera acestui prozator consumat de sfera ideii.' în *Multele vrăjit,* în *Doctor Faustus*> dar şi în *Tonjo Kroger*, în *Lotte la Weimar* sau chiar şi în *Mărturisirile escrocului Felix Kndl* devoranta condiţie a fiinţei demonic puse în mişcare de jocul adesea tragic al dublului este exprimată în pagina creaţiei sub semnul meditaţiei şi al tensiunii confruntărilor.
Supunerea la un veritabil proces al propriei sale conştiinţe şi magistratura revelaţiei trăite la Veneţia permit naratorului să refacă, în atenţia instanţei chemate să judece, evoluţia scriitorului cuprins brusc — în aparenţă — de neliniştea şi dorinţa clarificărilor. Trăieşte .o criză cvasi perpetuă, nesatisfâcut de rezultatele operei sale, având mai degrabă sentimentul unei, datorii îndeplinite iară elanul autentic al creaţiei^-stăpânit de raţiunea' menită să reprime ispite, să cenzureze porniri sancţionate (altfel) de principiul datoriei „rigide, reci şi pătimaşe". Dorinţa de a se îndepărta pentru o vreme de scrisul său; absenţa acelei indicibile bucurii a creaţiei plenftudinare, răceala operei, aparenta ei „perfecţiune[8]; con-venţionalitatea raporturilor sale cu' lumea şi mereu left-motivul datoriei, al statutului său **oficial,** cu nuanţa de „demnitate" încremenită sunt semnele unei îngrijorătoare abandonări. Acesta e momentul neliniştii trăite şi al dorinţei de a se rechema, dincolo de locurile unde trăieşte, pentru un examen făcut fără menajamente în faţa propriei sale conştiinţe vinovate.
în liniile motivului, veritabil proces al unei conştiinţe creatoare, Thomas Mann construieşte, în sensul cel mai profund şi mai substanţial al cuvântuluii *scenariul* acestui destin şi convoacă un număr de reprezentări simbolice, diagrama neliniştii şi a suferinţei, a clipelor de contemplaţie şi, de frenezie a privirii îndrăgostite de Bras. -Treptele acestui itinerar" al căutării febricitare sunt perfect armonizate în partitura desemnată de Thomas Mann: I. în drumul (el însuşi un semn al începutului pentru conflictul interior tot mai agitat) parcurs: în acea zi de primăvară, însemnând, intrarea în zonele viitoarelor clarificări, Aschenbach ajunge îţi apropierea cimitirului oraşului, acolo unde cioplitorii în piatră celebrează memoria morţilor;' clădirea „bizantină" unde se oficiază ceremoniile funebre îi descoperă brusc

înfăţişarea unei fiinţe ciudate, stranii, apariţie de-a dreptul misterioasă (avea, notează naratorul, ,,o înfăţişare neobişnuită"). Privirea acestui personaj necunoscut aduce prima insinuare a neliniştii; privit „cu mânie, drept în ochi", Gus-, ■tav Aschenbach se simte, deodată, săgetat de pulsul spaimei, ai singurătăţii şi al insecurităţii fiinţei, o dată cu dorinţa de a evada:
1*4A - ■
„.".-. părea că-l bântuie o nelinişte hoinară, o sete tinerească de a cutreiera depărtările". Ca într-o inexplicabilă „rătăcire a simţurilor" şi cutreierat de un sentiment necunoscut al morţii, scriitorul stăpânit, până atunci, de conştiinţa datoriei (e un scriitor recunoscut, studiat în manuale, cu o operă masivă, obiect de recunoaştere oficială) pleacă, mânat brusc de gândul căutării adevărului creaţiei şi al vieţii sale. 2. Momentul următor, marcând o treaptă nouă în viziunile agitate şi cuprinse de nelinişti ale lui Aschenbach, este călătoria pe un vas vechi, delabrat, unde o altă siluetă^devine motiv al obsesiilor: un bărbat, „cu aere de *director de* cinf de modă veche" şi, nu departe de el, un grup de slujbaşi ai imperiului austro-ungar, având printre ei un exemplar grotesc, *urât,* fardat- excesiv şi ostentativ, purtând perucă, suspect, ase-menea comportării lui echivoce, potenţând grotescul măştii prin beţie, prin gesturile vulgare. şi promiscue. '.?.', Q a treia mască, asociată acestor privelişti coşmareşti, d'intr-uri panopticum uluitor (un fel de *, circ* lamentabil, degradat şi trist dincolo de orice limite), este a gondolierului, clandestin, ciudat, dispărând fără urmă, ca un proscris. *4.* în fine, grupul de cântăreţi, având în cadrul sân un bărbat, „posesorul chitarei, un fel de bâriton-buf",' cu o .mi-mică inepuizabilă, stârnind râsul cu faţa lui mobilă, un „măscă-rici[44], deşiicheat în gesturi, provocator, având o figură săpată de vicii, reprezentând, ca şi măştile anterioare, Urâtul. Finalul nuvelei, • declanşarea epidemiei de holeră-,, plecarea iui Tadgio şi, moartea lui Aschenbach,'- contemplând întinsul: apelor încheie simfonica reprezentare a acestui socratic destin dăruit chinurilor creaţiei şi unei aspiraţii pierdute...„ , .

Nuvela îşi reconfirmă, în cele două texte exemplare, capodopere ale formei, poetica ei ambiţioasă şi suprem severă. Austera, invitând la concentrare şi focalizare analitică, favorizând motivele grave ale existenţei, cu un inegalabil patos al ontologicului, expe-rimentând, în cariera ei exclusiv modernă, soluţiile analizei psihologice, ale stilului indirect liber şi ale monologului interior, ca-racterizându-se prin mobilitate narativă, prin atmosferă, dramatism şi esenţializare, hefiindu-i străine simbolurile şi conotaţiile, este forma experimentului narativ prin excelenţă.

Heterogenitatea romanului

Printre recomandările fertile ale semioticii, una dizitre ele a fost asimilată rapid de teoria formelor:. înlocuirea definitivă şi irevocabilă a vechii teorii a „genurilor" cu o *tipologie de texte,* de-îinindu-li-se specificitatea, pe de o parte, modul propriu de organizare textuală, iar pe de alta, de a integra' textele individuale intr-o categorie anume, un *text general,* echivalent chintesenţial al culturii. Cum semiotica a pus în chestiune, la puţină vreme după ce Charles S. Peirce i-a pus bazele, rolul limbii în comunicare şi, prin urmare, şi în semiotică, indiferent de natura semnului, Ro-land Barthes[262] a produs argumentele convingătoare pentru această constatare valabilă în demersul şi interpretarea semiotică. In afara limbajului, semnul este inimaginabil. De la semiotica textului literar, în cazul Juliei Kristeva e vorba de roman, la; principiul in-terţexţualităţii, principiu definit de această proteică cercetătoare, ne situăm în plină angajare a *lecturii rwnanuhâ!* Şi e normal ca intortextualitatea să fie convocată la conturarea unei posibile poetici a romanului, deoarece interferenţele de enunţuri, de texte, încrucişările, diversele conjuncţii care trimit la alte texte sunt definitorii pentru o formă larg structurată precum romanul. Relaţiile intertextuale iniţiază în lectura unei forme, uncie resursVle absorbante şi asimilatorii sunt inepuizabile: romanul.

Recursul la istoria romanului este. el însuşi un mod de a demonstra intertextualitatea. De la primele romane medievale — *Roinanul Thebei^ Romanul Troici,* ciclul deschis al romanului bre-> ton, al Cavalerilor Mesei -Rotunde, *Romanul Trandafirului*, *Romanul VulpiP*[i:]>[?]> — se pot recunoaşte şi stabili invarianţi de o extraordinară rezistenţă, prezidaţi de cel mai important semn al scriiturii,

naraţiunea, adică relatarea unor „istorii". E un roman, va sublinia cu inteligenţă J.ulia Kristeva[204], opera unde *mitul* şi recuperarea acestuia prin prezenţa unor „unităţi mitice"-[03] rememorează destinul epopeei, a cărei nostalgii o va duce mereu cu
sine. Mai important e faptul că autoarea cărţii — cunoscută şi tradusă în limbi de circulaţie — observă pertinent mutaţiile istorice ale romanului, iar poetica istorică a formei ne atrage atenţia asupra unui *coritinuum,* cu modificări, cu o mişcare perpetuă de adecvare şi de adaptare a formelor romaneşti prin natura invarianţilor animaţi de principiul *diegesis-u]ui.* Romanul, de altminteri, descoperă dimensiunile miturilor în zonele unde el explorează sensurile existenţei, raporturile interumane şi semnele fundamentale ale lumii. Nu e vorba, prin urmare, de. a recupera sau de a rein-venta miturile fundamentale ale memoriei Lumii; romanul are forţa interioară de a descoperi şi de a descifra sensul miturilor fiecărei noi epoci, iar secolul XX este elocvent pentru o mitologie românească generată de noi relaţii şi de evoluţia civilizaţiei şi a vieţii spirituale. Istoria continuă să transmită semne pentru noi mituri; prefacerile spectaculoase dirk ştiinţe, revoluţiile in sfera tehnicii şi a ştiinţei; accelerarea civilizaţiei contemporane; mentalităţile, ameninţările marilor războaie, gravele contraste între diversele continente ale lumii, raporturile omului cu religia, cu marile cataclisme ale naturii etc. sunt producătoare de alte şi alte semne de natură mitologică. Ar fi imposibilă reprezentarea lumii de azi fără miturile cinematografului, ale fizicii einsteiniene, fără televiziune, publicitate, automobil, trenuri de mare viteză, arhitectura zgârie-norilor, cursele de formula 1, sport, performanţe cos-mlice, superman, benzi desenate, dar şi marea, inegalabila cultură a Muzeului imaginar al lumii, aşa cum îl proiectase Andre Malraux.

Romanul. mitic şi, prin adâncirea unor semnificanţi tradiţionali, *romanul magic,* unde natura şi varietatea semnelor trimit spre celebrarea unor valori ancestrale, originare, reprezintă realităţi in-deniabile: romanul latino-american domină, fără îndoială, graţie lui Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Mârquez, Jorge Luis Borges. Roa Bastos, Alejo Carpentier etc, în timp ce romanul nord-american al lui William Faulkner ilustrează prin motive aceeaşi obsedantă recreare a miturilor unei lumi convulsionate de contraste. Un roman ca *La poalele vulcanului* al lui Malcolm Lowry; *D°ctor Faustus,* opera lui Thomas Mann, tetralogia consacrată Alexandrie* a lui Lawrence Durrell, extraordinarul roman al suferinţei şi al mediilor condamnate, al fiinţei stigmatizate de război şi de incapacitatea de adaptare la legile crude ale lumii moderne, scris de unul dintre cei mai mari prozatori ai secolului nostru, Celîne, oferă — parţial desigur — fizionomia acestui curs al romanului magic. De la epopee la roman, aventura formei este aceea a descoperirilor şi redescoperirilor, a receptării sensibile şi permeabile a

condiţiilor lumii în. plină mişcare. Dar, îri cele din urmă, romanul rta şi-a trădat invarianţii săi originari: povestire, personaj, aventură, istorii captivante, reprezentări ale unor Lumi posibile, credibile sub semnul Istoriei şi al destinului fiinţei.

Ideea că romanul continuă să rămână „relatarea unei aventuri'[4], în timp ce experimentul metatextual şi jocul oglinzilor orientate spre poetica formei generează un roman unde relatarea devine scop în sine (mecanismele), adică „aventura unei relatări"[266] are o valabilitate strict parţială şi serveşte mai degrabă supralicitării romanului francez postbelic, devitalizat prin tehnică, prin abandonarea invarianţilor săi definitorii (tramă, personaje etc). Iluzia realităţii, produsă de prima variantă de roman, nu este neapărat elementul distinctiv, cum. ţine să sublinieze disociativ cercetătorul francez Jean Ricardou, avocat întârziat al „noului roman" francez, specie sortită de la început eşecului, nereceptată şi trădată de creatorii ei. Romanul produce, cum e şi firesc, această „iluzie a vieţii", recreând semnificaţiile lumii, în reprezentări unde pulsul existenţei, destinele, istoria, există; autotelic, nu sub semnul, de mult abandonat, al rornanului-oglindă a realităţii.

Fapt cert este că într-un timp când Robert Musil începe să scrie istoria formidabilă a unei lumi văzută şi străbătută de UMch, eroul său mitic din *Omul fără însuşiri* (Elias Canetti, autorul ro-manului *Orbirea,* considera capodopera lui Musil: „nu există o opei'ă comparabilă în literatura germană")[267], romanul are marea forţă de a reinventa imperii şi lumi prin imaginea cutremurătoare a unor destine definitiv fixate în memoria oamenilor, prin semnificatul lor

profund. ■ '; ■'

N-au lipsit, relativ puţine însă, vocile unor sceptici, cu pre-moniţji. ~ infirmate şijiemolate'■■— sumbre asupra soarbei romanului; \Ortega y Gasset[1]' considera romanul aproape sfârşit („se află în mod sigur.în ultima sa• perioadă şi suferă de o asemenea sărăcie de temfe posibile. . .")', iar un romancier oa Balzac îi inspira observaţii extrem de severe; cu excepţia a una-^două cărţic un scriitor „insuportabil" din pricina' convenţionali taţii şi artificiilor (!?)." Şi nu poţi fi decât derutat când te gândeşti că acelaşi filosof şi teoretician spaniol comentează admirabil romanul dostoievskian, atât de important pentru etapele ulterioare din evoluţia for--mei...[268]

Curios că acelaşi profet sumbru are observaţii nuanţate despre proza dostoievskiană, cum scriam mai sus, observând la ■ autorul *Fraţilor Karamazov* performanţele structurii, ale *organismului* romanesc, iar Dostoievski (un scriitor „formidabil", „un desăvârşit tehnician" cunoscător al stratagemelor menite să dramatizeze

trama) este propus ca model exemplar, fapt, de altfel, incontestabil şi confirmat de mărturia marilor romancieri ai secolului nos-

jtm^-fiomanul îşi asumă, urmând unui proces îndelung şf "extrem" de complex, teritorii dintre cele mai diverse ale vieţii, mecanisme interne complicate şi pluralităţi de planuri şi voci; mai mult, cum ţinea să observe Umberto Eco, romanul este un mod de a interpreta, nu doar de a zugrăvi, de a „înfăţişa": „Un povestitor nu trebuie să furnizeze interpretări despre propria sa operă, alti'el n-ar mai fi scris un' roman, *care este o maşină de produs interpretări"* (s.m.),[269].

Nu ştiu dacă am putea defini romanul în absenţa nucleului narativ, a *povestirii,* termen paradigmatic pentru o formă unde „istoriile" se reunesc, se asimilează în altele roai vaste, sau se concentrează într-un loc ăl • semnificaţiilor transmise notia' printr-tin. sistem impunător de simboluri şi metafore epice. Romanul continuă *povestirea* şi, poate mai profund şi mai bogat . în simboluri,.-b.aămtâ, trăind. intens plăcerea aventurii, a tramei, a neaşteptatului, a mişcării i neprevăzute a personajelor. Spectacolul Madridului văzut din zborul regizat de Asmodee, diavolul şchiop, pentru privirea, uluită şi cucerită a studentului Cleophas Leandro Perez Zambuîlo este panorama lumii, cu oameni, caractere, vicii şi nenumărate întâmplări alternate de povestiri: „ . .. lucruri ca acestea nu, se petrec în fiecare zi; dar ele există nu numai în natura romanului, ci şi în minunata natură a omului"[270]. Zborul imaginarului şi povestirile compun caracteristicile acestui roman picaresc scris de Lesage în 1707; dar, în ultimă analiză, romanul secolului XX continuă să fie povestire şi seducţie a naraţiunii, un vast basm al lumii moderne, cu alte alegorii şi simboluri şi cu alte metafore vaste ale fiinţei. RomanuKcontinuă să păstreze misterul chemat să celebreze *povestirea,* nucleu al tuturor începuturilor, geneză şi devenire a Lumii. într-o însemnare de *Jurnal,* Kafka ţinea să noteze: „Mi-ar plăcea mult să scriu *Mărchen*...."; altfel spus, să scrie basme/poveşti dând curs imaginaţiei şi visului.' Poveştile sale s-au scris, dar ele sunt tragice, iar visul devine un coşmar insuportabil.

, , .

Poetica romanului, dincolo de apartenenţa formei la directive şi programe statuate în perioade '^diferite ale istoriei acestei structuri, nu-poate ignora o anume viziune asupra realului; de la romanul secolului al Xll-lea al lui Chretien de Troyes şi până la romanul ultimului deceniu al secolului nostru, romanul contempla şi reinventează realul prin transeenderea lui 'şi prin edificarea unei *suprarealităţi:* „.. .când zic artă în roman — scrie G. Căli-nescu în 1932 — nu mă gândesc în primul rând la stilf ci la talentul de a stârni contemplaţia în jurul faptului, de a proiecta

ziua în eternitate, ridicând-o la valoarea unui amplu simbol"[2]". Interesant de observat e faptul că G. Călinescu intuieşte nevoia unei mitologii noi, moderne a romanului, ca o posibilă justificare a structurii permeabile şi sensibile la semnele Timpului[272]. Structurile romaneşti se adecvează la cerinţele acelui mecanism interpretativ despre care scria Umberto Eco, şi el devine o

posibilitate de *analizare a faptelor*, de radiografiere a lor sub specia semnificaţiilor şi a universului interior al personajelor. Tot autorul *Cărţii nunţii,* roman scris parcă pentru a demonstra aserţiuni precum cele de mai înainte, avertiza însă: „Fundamentală rămâne putinţa de transfigurare a lumii, de absorbţie a ei în lumea interioară"[373]. Romanul gravitează între „istoriile" narative şi şansa de a interpreta prin transcenderea în planul ficţiunii romaneşti a evenimentului epic; el observă şi creează universul simbolurilor existenţiale fundamentale. Cine citeşte romanul" lui MarioVargas Llosa *Războiul sfârşitului lumii* are sentimentul că descoperă un continent al suferinţelor, drumurilor, credinţei, patimii "şi zvârcolirilor, fiinţei disperate sau rătăcite, aflate în căutarea unui adevăr suprem. Dar romanul este în acelaşi timp Istorie. Suprarealitatea rorrianescă produce o altă ordine cosmică, fictivă, dar esenţială pentru privirea noastră. ...

■-> i Cred că orice tentativă de a fixa caracteristicile romanului) e sortită celui mai lamentabil eşec. Complexitatea formei refuză ta-xinomiile, se ştie, iar cele care au funcţionat sunt oricând contestabile şi, bineînţeles, amendabile. Sub aspect tematologic sau din unghiul tipologiei personajelor, al timpului evocat sau al dominantei soluţiilor utilizate etc., romanul neagă, contrazice atare încercări. Plăcerea manualelor de a stabili, clasificări devine, în cazul structurilor romaneşti, cel puţin ridicolă. Chiar si criterii de tipul celor aplicate de către un cercetător remarcabil şi bun cunoscător al genului precum Nicolae Manolescu mi se par contestabile şi arbitrare. Diversitatea scapă clasificărilor şi le demolează fără dificultate. Cred mai degrabă în studiul atent al romanului, indiferent de momentele acestuia, unde sunt căutaţi termenii poeticii, recunoscându-se, aşa cum o face o apreciată teoreticiana precum Irina Mavrodin, marea variabilitaite a formelor, evoluţia şi istoria devenirii, acestora; căci structurile, remarcă Irina Mavrodin,[27]-* sunt într-o continuă evoluţie („fenomen obiectiv şi istoric)", trecerea de la o etapă la cealaltă dându-ne posibilitatea'să .urmărim *metamorfozele formelor*. Altminteri, clasele stabilite:, de N. Manolescu (doricul, ionicul şi corinticul) sunt artificioase, şi substituie, în termeni diferiţi, clasificări tradiţionale şi în totul discutabile (vezi *Arca lui Noe,* Ed. Minerva).

în poetica lui M. M. Bahtin regăsesc termenii cei mai activi pentru stabilirea unei poetici general-valabile în evoluţia şi în marea diversitate a formei. Când spun „poetică general-valabilă" nu am intenţia să absolutizez; ar fi să comit o eroare dintre cele mai mari, fiindcă romanul îşi permite libertăţi şi o fluiditate inimaginabile, până la un punct, încât stabilirea unor termeni consuni de. natură să definească, în general, romanul devine o operaţiune riscantă oricând. M. M. Bahtin a remarcat natura proteică a romanului, heterogenitatea sa şi, ceea ce el numea în termenii ..■stilisticii" sale, „plurilingvism". Aşadar, *proteic, heterogen, pluri-\ingv* şi, aş adăuga, din unghiul aspiraţiei epopeice, tinzând spre reprezentarea *totalităţii* (cosmos),, romanul se impune ca structură *polimorfă,* cu o. sintaxă variabilă, existând sub imperiul construcţiei şi al viziunii compoziţionale. Nu există mare romancier, de la Salzac- şi tle. la.proiectul *Comediei umane;,* la Marcel Proust, William Faulftner, Liyiti Rebreanu, Lev Tolstoi, F. M. Dostoievski etc. care să nu fi fost[1] obsedat de „geometria" în spaţiu -a operei sale. In c8 priveşte literatura română, „dosarele" operei lui Liviu Rebreanu, alcătuite admirabil de Niculae Gheran, depun mărturie asupra demersului constructiv al romancierului modern, urmărit de sugestiile transtextualităţii, şi mai cu seamă de. efectul unor modele absolute. în mod cert, însă, aflăm un răspuns, preluat de altminteri de poetica ultimelor decenii, în textele lui M. M. Bahtin. Romanul ca structură absorbantă, reunind — în spiritul proceselor inter-textuale -— limbaje şi tipuri de texte diferite —, propune un anume *regim dkiiogic* prezent şT în monologul romanesc; acea „dia-ÎQgiz'are interioară a discursului"[275] sugerează, în analiza acestui rtfare; poetician, marea mobilitate a discursului şi a enunţului romanesc prin excelenţă plurilingual, cu multiple structuri ale limbajului. Romanul este un text' unde rostirea şi. scriitura se conjugă,- se completează, intercalând, interferând şi combinând şi la nivelul *plurivocităţii* formei (naratorul, ipostaze ale persoanei utilizate şi dispunerea, personajelor). > Poate că modelul cel mai apropiat de formula bahtiană ar putea fi romanul lui Laurence Steme, ',. *Tristram Sharidy* (1760-l767), operă celebră pentru îndrăznelile ei narative profesate de scriitorul englez cu o dezinvoltură şi cu un talent uimitor al discursului verbal. Digresiunea,

intercalările, suprimarea cronologiei obiective şi proiectarea uneia subiective, na-ratoriale, trecerea de, la un tip de discurs la altul, citatele, inserţia de referinţe (Rabelais, Cervantes), parodicul şi simularea etc. fac din acest text al secolului al XVHI-lea un exemplu de hete-rogenitate narativă şi de proteism epic.

Romanul este, o afirmă şi M. Bahtin, o formă în perpetuă devenire, mobilitatea sa este expresia unei permeabilităţi maxime "ia semnele cele mai variate ale lumii. „Forţele constitutive ale genului •— observă M. Bahtin — acţionează sub ochii noştri: geneza şi devenirea genului romanesc au loc la lumina zilei istoriei"[276]. Formă cu o acţiune puternică, zdruncinând spectacolul celorlalte structuri, destrămând sau pur şi simplu pulverizând unele creaţii prin forţa şi masivitatea sa interioară, romanul are o devenire de natură să acţioneze, absorbind, asimilând, vital, tânăr mereu şi capabil să-şi restructureze formele cu o extraordinară supleţe. Poate că nu, este lipsită de o serioasă doză de adevăr reflecţia lui Milan Kuhdera, şi anume că fiecare roman al unui prozator autentic deţine, p structura sa, o posibilă reprezentare — simbolică desigur — a *istoriei formei;* fiecare operă se structurează, în virtutea unei experienţe îndelungate, dar neignorând, ci, dimpotrivă, păstrând me-moria tuturor tentativelor din cariera impresionantă şi spectaculoasă a genutai. Eseurile (scriitorul le consideră „un eseu în şapte părţi") din alcătuirea cărţii sale *Arta romanului* sunt consacrate romanului şi sunt aici opera unei adeziuni totale, sentimentale aproape, la disponibilităţile unei forme ilustrate de scriitori precum Kafka, personalitatea tutelară pentru reflecţiile lui Kundera. Romanul, scrie pătrunzător scriitorul ceh, are *înţelepciunea* ga. Poetica istorică pare a ne demonstra că marile texte ale romanului „sunt totdeauna cu ceva mai inteligente decât autorii lor. Romancierii care sunt mai inteligenţi decât operele lor ar trebui să-şi schimbe meseria"[277]. Exemplul dat de autorul eseurilor este acela al proiectului tolstoian pentru destinul Anei Karenina (o fiinţă antipatică şi cu un sfârşit în totul legitimat de caracterul ei urât); dar, cum se ştie, proiectul a fost modificat în afara oricăror schimbări de concepţie morală la autorul romanului:',,.., aş spune, mai degrabă, — comentează Milan Kundera — că, în timpul scrierii, el auzea o altă voce decât aceea a convingerilor sale morale"[278].

Vocea naratorialQ. are şi o atare accepţiune şi nu explică doar *plurivodtatea* personajelor, numeroase şi aflate în raporturi adesea complicate în marile romane ale lumii (vezi familiile Compson şi Varner la William Faulkner; Buendia la Gabriel Garcia Mar-quez; universul ciclului Hallipilor al Hortensiei Papadat-Bengescu). Zonele explorate de roman sunt situate între frontierele existenţei şi raţiunea de a fi a romanului este de a se pronunţa asupra unui teritoriu inexplorabil altfel şi cu alte instrumente. Un exponent al existenţei e romancierul în concepţia lui Kundera şi remarce sa despre faptul că romanul a descoperit cel puţin cu patru se-

cole înainte ceea ce face obiectul reflecţiei heideggeriene nu ni se pare defel exagerată. Nu e vorba, se înţelege, de a pune — cum . s-a făcut încă din secolul trecut — romanul în competiţie cu istoria, cu economia politică, sociologia, psihologia etc, Romanul este Un teritoriu autotelic şi, suficient sieşi, îşi continuă opera de investigare a lumilor interioare ale fiinţei, creându-şi propria lui ontologie "şi. aş spune, o veritabilă epistemologie. într-un elogiu fără rezerve al operei lui Cefvantes, autorul *Artei rOma[n]ului* ne propune o privire extrem de sugestivă asupra devenirii romanului ca operă a cunoaşterii şi meditaţiei existenţiale. Pasajul din primul eseu merită să fie reprodus: „Unul după altul, romanul a descoperit, în maniera sa şi potrivit logicii sale, diferitele aspecte ale existenţei-: alături de contemporanii lui Cervantes, romanul se întreabă ce este aventura; cu Samuel Richardson începe să examineze 'ce se petrece înlăuntru', să dezvăluie viaţa secretă a sentimentelor; cu Balzac descoperă înrădăcinarea omului în Istorie; cu Flaubert explorează, acea *terra* până atunci *incognita* a cotidianu-lui; cu Tolstoi se apleacă asupra intervenţiei iraţionalului în hotărârea şi comportamentul uman. Romanul sondează timpul: insesizabilul moment trecut cu Marcel Proust; insesizabilul moment.pre-zent cu James Joyce. Interoghează cu Thomas Mann' rolul miturilor care, venite din străfundul timpurilor, călăuzesc paşii noştri*-[79], ■ ;/;'-■ ,;,

Patosul explorărilor, al descoperirilor şi al cunoaşterii prin mesajul specific al discursului romanesc, construieşte, în fond, paradigma principală, a romanului modern, dacă acceptăm că acesta îşi inaugurează cariera în secolul al XVHI-lea, cum sunt tentat să cred tof mai mult. 'Abia prin romanul

lui Franz Kafka romanul cunoaşte o radicală modificare de perspectivă, în plan ontologic şi cognitiv. întrebările sfâşietoare, tragice, ale personajului kafkian sunt legate de spectacolul copleşitoarei striviri a fiinţei de factori ' ;■ Multipli aflaţi în afara existenţei eului.
i Ceea ce mi se pare cu adevărat demn de reţinut pentru poetica unificatoare a unor caracteristici precum: *proteismul, pluriv*^{0}-ctfeotea, *pdiimorfismul, plurilingvismul*$_{t}$ *natura intertextuală* prin excelenţă a romanului, *heterogenitatea* şi deschiderea spre *noi sin-t ze absorbante* este reafirmarea, în ultimele decenii ale acestui veac, a ideii că romanul rămâne relatare, acţiune, personaj, tramă, având o mare disponibilitate absorbantă (poezie, filosofie, ştiinţă), unică şi cu adevărat extraordinară pentru reprezentarea în *totalitate* a lumii. Şi conceptul totalităţii sau, poate mai aproape de condiţia originară, epopeică a romanului, cosmicitatea sa înseamnă, cum fericit' se exprimă Milan Kundera: „romanul este una dintre
143
ultimele poziţii menţinute unde omul poate încă păstra raportori cu viaţa în întregul ei"[2S0].
Fascinaţia romanului rămâne, aşadar, o temă continuă, însoţind, în acelaşi proces de devenire şi de multiple metamorfoze, avatarele formei, destinul ei neliniştit şi niciodată părăsit de cititori. O poetică a romanului nu poate ignora, de altminteri, rolul cititorului, iar retorica acestei relaţii (aşa cum o concepea Northrop Frye) continuă să preocupe sociologii romanului şi psitoo-sociologia literaturii.
Noi vârste ale cititorilor formaţi la şcoala romanului alimentează audienţa celei mai citite structuri literare, indiferent că e vorba de un roman al marilor mituri ale lumii sau că cititorii aşteaptă seriile/colecţiile genului poliţist, ale romanului negru sau de spionaj, forme ale unei literaturi simptomatice pentru lumea modernă. Setea de aventură romanescă, de istoria pasionată a unor personaje, sau atracţia pentru acea *metafizică* a realului, creată prin forţa de transfigurare a acestuia în suprarea-litatea fictivă a romanului, forma şi ecourile ei, o veritabilă instituţie edificată în jurul cărţilor şi al autorilor lor, *romancierii, nu* pot fi neglijate. Marea putere de atracţie a formei, difuziunea ope-relor, semnalele provocate, influenţa exercitată asupra cititorilor, rolul mass-mediei, romanul şi cinematografia etc. aparţin civilizaţiei contemporane. Mi se pare că nu greşesc vorbind şi acum despre *mitologia romanului şi a romancierului,* aşa cum se instituia o dată cu scriitori precum Balzac. Corespondenţa, jurnalele, mar-' turiile contemporanilor, biografiile de vaste proporţii câteodată, dar din păcate şi biografiile romanţate ale unor scriitori, autori de romane alcătuiesc teritoriul acestei structuri. Lumea de- azi ar .fi inimaginabilă fără Rabelais, Cervantes, Laurence Sterne, Fielding, Gogol, Balzae, Dickens, Melville, Proust, Joyee, Hermann. Hesse, Tolstoi, Dostoievski, mai ales Dostoievski, "Mihail Bulgakov, Ca-mus, Musil, Thomas Manii, Louis-Ferdinand Celine, Heinrich Boli, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Llosa, Mârquez, Ernst Junger sau Musil. Romanul nu va înceta să ne povestească, iar personajele să ne vorbească prin intermediul unui sistem de semne cu un cod descifrabil numai prin cultura pasionată a romanului.
Când Paul Valery şi apoi Jean-Paul Sartre îi reproşau luii Marcel Proust instabilitatea unor opinii, unele structuri digresive, faptul că ignoră de fapt Franţa, cantonat la foburgul Saint-Ger-main, cei doi eseişti şi scriitori treceau pe lângă profunzimile de taină ale operei proustiene, profunzimi născute din cunoaşterea lumii invizibile şi greu perceptibile a fiinţei lăuntrice a omului; metafizica acestui spirit pătrunzător şi tulburător prin revelaţiile lui
144
e, astfel, ignorată probabil. Rene Girard nota, comentând rezervele celor doi eseişti: „Numai mediocrii şi geniile îndrăznesc să scrie:. 'Marchiza a ieşit la ora cinci'. Talentul obişnuit se codeşte în faţa acestei platitudini umilitoare, sau a acestei supreme îndrăzneli"[281].
Desigur, istoria romanului modern este plină de surprize, iar adecvarea cititorului la romanul modern, adesea radical prin modificările de structură, prin optica spaţio-temporală, prin tendinţa de a conceptualiza şi de a construi un discurs reflexiv, prin-interferenţele poematice, dialogale, sau pur şi simplu.prin reconstruirea unei compoziţii refractare la obişnuinţele cititorului, nu este lipsită de perioade controversate sau de o anume reducere a audienţei.]Setea de remane a rămas, însă, inepuizabilă,, vie, proaspătă, păstrând o anume inocenţă a cititprului avid de aventură şi de destine cuceritoare ca forţă interioară. Poate oare surprinde că mari opere ale romanului au fost întâmpinate, "pentru un timp, cu rezerve sau chiar cu ostilitate? Malcolm Lowry, autorul romanului alegoric, încărcat de simbolurile unui cronotop unic (teritoriul mexican), *La poalele vulcanului,* James Joyce (iar, cu multe decenii înainte, Flaubert) sunt victimele acestei incapacităţi de a recepta pentru Un timp. De altfel, proza proustiană, încălcând „regulile" cronologiei pentru cititorul obişnuit cu o derulare

„obiectivată'- a timpului narativ, a fost şi ea anevoie acceptată. Iată şi un exemplu: Virgmia Woolf îşi însemna în jurnalul său impresiile despre *Uiise,* romanul lui James Joyce, impresii total nefavorabile. Suntem în 1922, anul notelor din *Jurnal:* „Primele două sau trei capitole, până'la sfârşitul scenei din cimitir, m-au amuzat, m-au stimulat; m-au captivat, m-au interesat. Apoi am rămas nedumerită, plictisită, iritată şi decepţionată de. un student greţos care îşi stoarce coşurile (. . .). După părerea mea este o carte incultă şi grosolană, cartea unui autodidact şi ştim cu toţii eât de deprimanţi sunt' aceştia, cât de egoişti, insistenţi, rudimentari, şocanţi şi în ultimă instanţă dezgustători". Apoi, o altă însemnare datată tot. 192,2: „Am terminat de citit Ulysses şi îl consider un eşec. Cred că nu este lipsit de geniu, dar geniu de o calitate inferioară. Cartea este difuză şi greţoasă; pretenţioasă şi vulgară nu numai în sensul obişnuit, ci şi în sens literar"[282].

Poetica romanului este, desigur, mult mai bogată şi mai nuanţată decât în schiţa sumară produsă aici; argumentul este, însă, acelaşi în toate paginile eseului: relevarea nucleului narativ şi a modelului diegesic, prezidând împreună *istoriile* narative aflate de-a lungul secolelor în spaţiul larg, multicolor şi inepuizabil al romanului[283]. .

Sub semnul unui nou Don Quijote

Două cărţi mi se par reprezentative pentru destinul contemporan al romanului. Castelul, operă scrisă începând cu anul 1922 şi apărută postum, în 1926, definitorie pentru evoluţia romanului-pa-ratx>lă şi pentru romanul simbolurilor existenţiale, şi tetralogia închinată Alexandriei şi universului său de către Lawrence Durrell (1957—1960). Intervalul dintre cele două cărţi, fundamentale pentru experienţa romanescă, include nu puţine direcţii, semnificative şi fertile pentru natura proteiformă a structurilor formei. De la experienţa proustiană la James Joyce sau de la Robert Musil la Thotnas Mann şi de aici la William Faulkner sau Hermann Hesse, romanul re-scrie toate tipurile de discurs şi recreează marile motive ale romanului secolului al XlX-lea nu fără a verifica resursele unor tehnici noi sau a redescoperi farmecul povestirii mitologice, al aventurii umane în proza post-modernă. Livrescul şi magicul, suprarealul şi metaforicul, ontologicul şi visul, realitatea dură şi determinările Istoriei etc. dau „geografiei" romanului extensiune şi un relief totdeauna nou şi surprinzător.

Singurătatea tragică, eşecurile şi dislocările fiinţei, incapacitatea de a cunoaşte şi de a străpunge vălurile necunoscutului, neliniştea şi disperarea existenţială (Camus, Heidegger) sunt motive prezente în *Procesul,* unde procuristul Joseph R. este arestat fără ca vreodată să descopere resorturile unei inextricabile culpe. Mi-lan Kundera observa în comentariile sale consacrate lui Kafka[284] forţa monstruoasă a Istoriei, strivind şi copleşind fiinţa înspăimântată şi neputincioasă; de aici, continuă Kundera, incompatibilitatea romanului modern cu regimurile totalitare, oarbe, ostile omului. Libertatea lui e definitiv şi necruţător sancţionată, iar determinările istoriei anulează fiinţa ca destin interior, ca mobiluri interioare, în partea a V-a a eseurilor scriitorului ceh avem să citim o pătrunzătoare şi foarte exactă caracterizare a romanului kafkian şi, prin el, a romanului universurilor concentraţionare în general.

„în lumea lui Kafka, scrie Kundera, dosarul se aseamănă cu Ideea platoniciană. El reprezintă adevărata realitate, în vreme ce existenţa fizică a omului nu este decât imaginea proiectată pe ecranul iluziilor. In adevăr, şi arpentorul K., şi inginerul praghez nu sunt decât umbrele fişelor lor; ei sunt mult mai puţin decât acestea; ei sunt umbrele unei *erori* dintr-un dosar, altfel spus, umbre ce n-au nici măcar dreptul la a fi umbre"[285]. Arpentorul K. din *Castelul* face parte din lumea personajelor tragice ale literaturii greceşti; numai că spre deosebire de forţele oarbe generatoare ale destinului tragic, aici, în opera secolului XX inaugurată emblematic de Kafka, personajul nu mai are nici- măcar şansa erorii umane. Puterea (CASTELUL), muntele sunt inabordabile, inaccesibile acestui nou Don Quijote. Sau, cum inspirat se exprimă Kundera:

Don Quijote, după trei secole de călătorii, revine în sat travestit în arpen-tor (!). Jocul iraţionalului (nu doar al erorii), al absurdului şi al dereglării definitive a logicii anulează personalitatea umană. K. încetează de a mai fi o fiinţă cu atributele ratificate în poetica acestei categorii romaneşti, personajul. în irealitatea imaginată de scriitor, cu semne premonitorii înfricoşătoare, personajul nu mai are identitate, biografie, dar ■— şi mai grav — nu mai are memorie, frustrat de amintiri. Umbre ale umbrelor, personajele devin semnul incorporat într-un sistem de relaţii derutante, confuze, închise înţelegerii.
Acţionând terori zant, copleşitor, personajele-umbre ale „Castelului", mesageri şi reprezentanţi ai acestuia, produc spaime, urmând unui mecanism care oculteazâ şi mai mult cauzele, eludând până şi cele mai infime elemente de natură să dea o vagă explicaţie pentru condiţia celorlalţi.
Castelul mi se pare că realizează, pentru criteriile şi pentru istoria acestei forme, o poetică sugestivă: condiţia personajului, funcţiile cronotopului (esenţiale ca proiecţie simbolică), fracturarea şi fragmentarea nivelului narativ, evenimenţial, precum şi descompunerea celorlalţi invarianţi ai romanului Simularea parodică şi desfăşurarea aparent haotică a naraţiunii, planurile ficţiunii şi mai cu seamă atemporalitatea scenariului dau iluzia unei suprare-alităţi, a unei lumi artificiale, mişcate după resorturi ce aparţin unei mecanici paroxistice. „Geografia" kafkiană accentuează elementele simbolice înzestrate cu o forţă oarbă, necruţătoare, pusă în mişcare de agenţi ai unui imperiu al Răului. Iată prima frază a cărţii: „Era seară târzie când K. sosi. Satul zăcea înzăpezit. Muntele cu castelul nu se zărea, era învăluit în ceaţă şi beznă; nici cea mai mică licărire de lumină nu arăta unde se află marele castel. K. se opri pe podul de lemn, care ducea de pe şosea spre sat, şi

râmase o bucată de vreme cu ochii ridicaţi spre spaţiul în aparenţa gol[286]. Amănuntele din acest *indpit* argumentează starea de nelinişte, treptat sporită prin nesiguranţa drumului închis, bezna, ceaţa şi suspendarea în gol a oricărei tentative. Voita obscurizare a planului oferit privirii duce spre abstragerea din mecanismele spaţio-temporale. Vidul se instalează insinuant şi terifiant, iar. K. se găseşte într-un teritoriu fără ieşire, umilit, incapabil să stabilească legaturi cu cei din jur şi cu natura efectelor resimţite. Suntem în „spaţiul în aparenţă gol" din vecinătatea castelului, el însuşi un loc interzis, labirintic, cutreierat de nenumărate coridoare precum într-un univers concentraţionar unde se succed interogatoriile.
Castelul marchează desprinderea romanului european, în special, de formele tradiţionale, fără a renunţa, însă, la tramă şi la personaje, la relaţiile multiple dintre acestea sau la situaţiile con-flictuale puternice. Important e faptul că romanul radicalizează viziunea asupra timpului şi spaţiului şi că semnele-simbol substi- . tuie analiza psihologică, automatismele acesteia. Sunt abolite con-^ venţiile consacrate în desenul personajelor. Şi în *Castelul* simbolurile funcţionează dobândind valoarea unor semne codificate, criptice de cele mai multe ori. Drumul şi spaţiile închise (şcoala, birtul, hanul, camerele, având mai degrabă rolul unor spaţii celulare; curtea domnească, Hanul Podului) fac parte din sistemul de hieroglife menite să potenţeze itinerarul orb al arpentorului sosit la castel în urma unei angajări ciudate, uitate de frecventele întreruperi ale memoriei. Până la un punct, K. pare a îndeplini condiţia paradigmei fixate de Vladimir Jankelevitch[2?7], unde puritatea e categoria destinată să semene cu moartea, să numească condiţia fatală a fiinţei, în timp ce impuritatea este prilejul celor mai fascinante naraţiuni, ea fiind zona unde se pot descoperi cele mai vaste situaţii. Despre puritate, condamnată la vid, nu se poate spune nimic, observă filosoful[288]. K. este un Don Quijote, iar ino-cenţa/puritatea sa îl condamnă la neant, la ruperea oricăror legături cu lumea cealaltă. Un vast cortegiu de semne acţionează des-tructiv: telefonul, simbol al necunoscutului şi al spaimei continue, interogatoriile, secţiile şi instanţele de gradul II, calvarul, închisoarea, interdicţiile etc, puse în calea unui destin definitiv condamnat. Altfel decât în Omul fără *însuşiri,* lumea se dovedeşte nu doar ostilă fiinţei în permanentă tentativă de a înţelege, ci ea operează precum un mecanism cu o mişcare inexorabilă, instalând Răul. Treptata pierdere a speranţei, eşecul unor încercări (Frieda şi lamentabila infirmare a ceea ce ar fi fost să devină iubirea), refuzul brutal la dreptul singurătăţii şi al propriei existenţe (pre-

zeuţa falşilor secundanţi) sunt numai câteva etape în ceea ce *m* putea fi numit motivul aparentei libertăţi a omului. Cred că putem vedea în opera lui Kafka cea mai tulburătoare înfăţişare a ameninţărilor acumulate în plin veac al XX-lea şi transformate apoi în crime monstruoase, stăpânite de împărăţia Răului. Universurile concentraţionare şi mecanismele Puterii, fiinţa supusă şi fiinţa revoltată, pierderea speranţei, ca şi umilinţa, umilinţa dosto-ievskiână (chiar şi prezenţa desemnată a copilului, simbol al inocenţei *altfel* Interpretat decât în *Fraţii Karamazov)* par să ilustreze dramatica absenţă a instanţelor morale. Răul este săvârşit sadic, cu o cruzime inimaginabilă în afara acestui infern, veritabilă împărăţie a întunericului.
Lumea din *Castelul* trăieşte în imperiul Răului, contaminant, dezumanizând, alienând prin absenţa unor sentimente elementare precum *mila;* în schimb, instanţa făurită, pusă în serviciul autori-taţii Răului, cunoaşte mecanismele subtile ale culpabilizării şi distrugerii demnităţii umane prin instalarea unei stări noi: *fricQ>*. Prohibii că paginile consacrate familiei lui Barnabas, fiicelor Olga şi Araalia, sunt cele mai edificatoare pentru leit-motivele simbolice ale operei. Metafora pierderii libertăţii, a izolării şi stigmatizării prin mecanismele autorităţii este absolut extraordinară şi premonitorie pentru ceea ce s-a petrecut în deceniile imediat următoare apariţiei cărţii lui Franz Kafka. Marea literatură a lagărelor, a gu-iagurilor şi mărturia unor experienţe cutremurătoare (Solienitân, în special) nu au făcut altceva decât să ratifice viziunea ooşma-rescă a lui Kafka. *Povestirile Olqăi si ale Amaliei* despre con-damnarea la ostracizare a Familiei şi despre instalarea ineluctabilă a Fricii sunt relevante şi pentru funcţia povestirii ca instanţă simbolică a comunicării: „Doar toată lumea rupea relaţiile cu noi. Lumea de aici, ca şi castelul. Pe când însă remarcam, fireşte, cum se retrăgeau oamenii din sat, din partea castelului nu se putea observa nimic (...) Această linişte era lucrul cel mai grav şi nici pe departe faptul că oamenii ne întorceau spatele, căci n-o făceau din convingere proprie, poate nici nu aveau nimic împotriva noastră, dispreţul de acum nu exista încă, o făceau numai de frică, şi apoi aşteptau să vadă cum o să mai decurgă lucrurile. (...) Aşa că şedeam laolaltă, cu ferestrele închise, în plină arşiţă, în iulie şi august. Nici o citaţie, nici o veste, nici o vizită, nimic. / — Păi, dacă nu se întâmpla nimic, zise K., şi nu era de aşteptat o pedeapsă expresă, de ce vă temeaţi? Ce soi de oameni sunteţi! / — Cum să-ţi explic? zise Olga. Nu ne temeam de ceva ce avea să vie, sufeream de pe atunci chiar de ce era în prezent, *trăiam în plină pedepsire*[259].

Intre „cotidianul cenuşiu" anunţat încă din primele enunţuri ale cărţii, şi spaima instalată treptat, insinuându-se precum înlr-c hartă a neliniştii; între telefon (semn al ameninţărilor oarbe) şi slujbaşii Castelului; între demonismul inextricabilului şi *metafizica spaimei,* a purităţii şi incoerenţei, reţeaua de elemente menite să ofere simbolurile-cheie ale cărţii alcătuieşte un scenariu absolut memorabil. •Drumul spre castel; interogatoriile; închisoarea; clovnescul prezenţei celor doi ,,secundanţi"; relaţia mereu chemată să sugereze spaimele dintre aproape — departe; urâtul şi promiscuitatea; frustrarea; instinctualul şi, mai cu seamă, absenţa comunicării sunt termenii acestei construcţii narative. Când Kafka scria *Castelul,* apăreau *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann, *Les Faux-Monnayeurs,* romanul experienţei metatextuale al lui Andre Gide şi *Punct-contrapunct;* cunoscutul roman al lui Aîdous Huxley. Sunt, fără îndoială, cărţi semnificative pentru fizionomia înnoită a romanului. Şi cu toate acestea, *Castelul* se instalează ca o carte-simbol pentru meditaţia romancierului, dar şi pentru resursele literaturii receptive la o infinitate de semne menite să comunice diagrama gravă a existenţei.
Arpentorul K., victima şi martorul unei lumi de coşmar, absurdă şi ininteligibilă, reprimând orice tentativă de comunicare are la un moment dat răgazul unei observaţii: „K. avu impresia că rupseseră cu toţii relaţiile cu el, şi că acum era desigur mai liber ca oricând, putând aştepta cât va pofti aici, în acest loc, altădată interzis pentru el, şi că-şi cucerise prin luptă această libertate, aşa cum cu greu ar fi putut-o face altcineva, şi că nimeni *nvr* avea voie să se atingă de el, sau să-l alunge, ba nici să intre în vorbă cu el, dar că — şi această convingere era cel puţin la fel de puternică - — în acelaşi timp nu există nimic mai absurd, nimic mai deznădăjduit decât această libertate, această aşteptare, această inviolabilitate"[200]. Aparenţele şi iluziile, spulberate, destrămate şi, prin urmare, cu atât mai neliniştitoare, sunt unul din motivele fundamentale, ale operei lui Kafka şi, mai apoi, ale literaturii sfârşitului de veac al

XX-lea. Sigur, romanul nu este străin de elemente preluate din viziunea expresionismului german (urâtul, grotescul, masca, absurdul, contrastele ireductibile etc), dar dincolo de acestea şi de operele ulterioare ale romanului universal. Castelul este o carte-simbol: este imaginea profetică a condamnării fiinţei de imperiul Răului. Istoria devine o categorie abstracte,. dar Timpul existenţial marchează orele acestei condamnări.
150

ic"

.Universul heraldic

lntr-o scrisoare expediată din insula Corfu, unde se găsea în anul 1936, Lawrence Durrell îi împărtăşea interlocutorului său epistolar, Henry Miller, proiectul construcţiei sale narative, formulând — categorial — ideea *„universului heraldic"* al viitoarei opere: „Ceea ce îmi propun să fac, cu mare solemnitate, e să-mi creez UNIVERSUL MEU HERALDIC unic. li zidesc încet fundaţiile, DISTRUG TREPTAT, DAR CU MULTA GRIJA ŞI FÂRA PRE-IVLEDITARE, TIMPUL"[281]. Însemnate cu majuscule'în textul scrisorii, cuvintele vor să pronunţe un program îndrăzneţ, fiindcă *abolirea,*[1] *distrugerea Timpului narativ* (dincolo de experienţele familiare scriitorului, excelent cunoscător al literaturii universale contemporane) şi substituirea lui prin acest „univers heraldic", emblematic şi tutelar, înseamnă renunţarea la conceptul einsteinian chiar, relativizant, depăşirea condiţiei Timpului persoanei, al Timpului proustian şi, evident, transgresarea soluţiei adoptate de James Joyee în *Ulise.* Autorul *Cuartetului Alexandria,* spuneam adineauri, este perfect informat despre literatură şi despre conceptele vehiculate în cultura deceniilor 4—7 ale secolului nostru. Chiar relaţia epistolară cu Henry Miller depăşeşte cadrele unei prietenii comune; judecăţile de valoare nu lipsesc, iar mai tânărul Durreil nu-şi refuză plăcerea de a comenta opera scriitorului mult mai vârstnic (scriindu-i lui Miller despre romanul acestuia, *Tropicul Cancerului).* Lawrence Durrell are opinii limpezi despre D. H. Lawrence, despre James Joyce sau despre filosofia Iui Jung, citit şi comentat în cunoştinţă de cauză. Cunoscându-l pe T. S. Eliot, unul dintre sprijinitorii autorului *Cuartetului,* va ajunge (1938) să găsească numeroase puncte comune; Gheorghios Seferis îi devine prieten (într-o scrisoare datată 1944, trimisă din Alexandria, notează: „E cel mai bun prieten al meu în Egipt"[292]). Paul Valery devine termen de referinţă şi, într-un alt text epistolar (1938), scriitorul fran-
151
cez devine modelul pentru conceptul matematic menit **gâ-i sprijine** „universul **heraldic",** oferindu-i ceea ce Durrel] numeşte *^ideograma heraldică".*

Dacă e să stabilim anumite afinităţi, şi sunt tentat să le numesc în **alţi** termeni: sursele **intertextuale** ale tetralogiei, atunci sunt sigur că trebuie să plecăm de la *Tristram Shandy,* modelul absolut al heterogenUăţii create de scriitorul îndrăgostit de peisajul uman al Alexandriei, portul de la Mediterană. Dar pasajul citat înainte din scrisoarea către Henry Miller, text unde conceptul de „univers heraldic" est© pronunţat pentru întâia oară, are o continuare nu mai piiţin importantă pentru *poetica* acestui ciclu romanesc unic: „Un obiect nu are decât trei dimensiuni. Timpul, acest bătrân corp anexat inutil, e tăiat. E nevoie. aşadar, de o atitudine nouă. O atitudine imde memoria este exclusă. O existenţă spaţială, după cum scriu eu acum"[293]. In acelaşi an, scriitorul anexează alte precizări de natură să cristalizeze „ideograma" sa, concept al absenţei timpului şi al omniprezenţei *spaţiului narativ.* Din aceeaşi lume mirifică a arhipelagului grecesc, Lawrence Durrell serie pentru a lămuri liniile poeticii sale inedite: „Am ales cuvântul 'heraldică' din două motive. Mai **întâi** pentru că, în relaţia dintre artist şi operă sa, mi s-a părut că el exprimă cu exactitate calitatea căutată de mine. în al doilea rând, pentru că în ştiinţa heraldicii mi se pare că găsesc aceasiâ calitate magică şi această formă de existenţă spaţială pe care aş dori s-o anexez artei"[294]. Aşadar, o posibilă cunoaştere întemeiată pe noi experienţe, fundamentale, o anume gnoză, şi o anurr.e căutare a misterului, a magiei universului interior. Impresia este de univers pitagoreic, *poietica* fiind un demers extraordinar, urmând unor căi nestrăbătute spre acea *luptă lăuntrică* menită şa reveleze „omul lăuntric".

Sub semnul dezvoltării ciclice, universul heralnîc are funcţia cunoaşterii şi descoperirii unor experienţe existenţiale în spaţiul Lumii şi al oraşului-personaj. E un spaţiu apocaliptic, agonic, într-o lentti stare de descompunere. încă în 1945, Lawrence Durreil descoperea, fascinat, un grup cabalistic, deseinzând direct din or-fici, „care de-a lungul istoriei Europei a lucrat fără zgomot la o morfologie a experienţei"[295]. Iată o însemnare epistolară extrem de interesantă, fiindcă „morfologia experienţei", esoteric cercetată de adepţii *Kabalei,* ne plasează în spaţiul unui *pi-tagoreism pur,* înrudit cu lucrarea sa heraldică, având a se reflecta în arhitectonica operei,. în compoziţia ei. Oraşul descompus, agonic şi lepros, levantin spaţiu al Erosului, hete-

152

rodit prin amestecul său uimitor de rase, este un oraş al **singurătăţii** devastatoare. El este în centrul compoziţiei, iar simfonismul părţilor *(Justine, Balthazar, Mountolive* şi *Clea)*[2'^] este treptat deconspirat de confesiunile înregistrate în dialogul său epistolar cu Henry Miller. Oraşul cu farmecul lui ciudat, misterios şi enigmatic; siluetele descinse dintr-o vţiziune tulbure a **lumii,** femeile şi patimile devoratoare, totul trăieşte ca univers spaţii în oraşul-fiinţă, respirat extatic prin dezlănţuirea simţurilor, prin magnetica vrajă a mării şi a deşertului.

Singurătatea şi *tragicul* prezidează şi sunt înscrise în *ideogramele* pictate de scriitor. Ţărmurile ioniene, Marea Egee, insula Corfu şi Rodosul, Ciprul fertilizează imaginaţia scriitorului. *O poetică **a** - comunicării lăuntrice,* a cunoaşterii misterului şi a celebrării acestuia se materializează în fragmente de *jurnal,* prin extrase şi colaje, prin inserţii de texte-fragment aparţinând personajelor **angajate** în scenariul polifoniei narative. O cunoaştere metafizică înseamnă, în acest text-partitură, revelaţie. Fie că e vorba de Jitstine, celebrare a feminităţii şi a pasiunii, sistemul general de simboluri este menit să exprime acea cunoaştere lăuntrică unde timţpul este interzis. Cartea devine cu adevărat construcţie prin **alternanţele** uimitoare de planuri şi de scriitură: naraţiune obiectivată *(Mountolive),* jurnal şi fragmente de scrisori, confesiuni şi proză (romanul imaginar al lui Jacob Arnauti, *Moeurs);* frag-mentele unde se profesează analize şi tensiunea analitică; dosarele menite să comploteze o altă „memorie" a oamenilor şi, în fine, „caietele'[4] **naratorului,** amendate şi completate prin lectura celorlalţi, realizează acest timp al unor destine puse în relief, în afara legilor fir **zicii** moderne despre relativitatea timpului. Justine şi Melissa; Clea si Leila; Mountolive şi Nessim; infernul lui Pursewarden şi **„frizeria** babiloniană" a lui Mnemjian; Georges Pombal şi Scobie (cel care „pare mai bătrân decât naşterea tragediei, mai tânâr decât moartea ateniană"); Capodistria, Cohen; demonicul Balthazar fac parte din acest spaţiu heraldic proiectat de Durrell.

Rezonanţele esoterice 'ale **cărţii** şi Inspiraţia spre puritatea matematică a ideogramelor abstrase timpului, simbolurile-semn **ale** existenţei, alternanţele, planurile metatextuale (romanul lui Arnauti conţinea „un jurnal al vieţii din Alexandria, văzută de un străin în anii '30" şi unde Justine este implicată!), introspecţia opusă investigaţiei freudiste, extazul şi erosul, recrearea prin „Caiete" a planurilor anterioare şi re-scrierea lor prin alte depoziţii **eto.** reprezintă lumea heterogenă a acestei cărţi simfonice, **fără asemănare** în proza secolului XX.

153

Poate că formula romanului este exprimată în cuvintele rostite de Justine cu privirea îndreptată spre oglinda cu mai multe feţe: „Uite! Cinci imagini ale aceluiaşi subiect. Dacă aş fi scriitoare, aş încerca să redau un aspect multidimensional al caracterului, un fel de 'prismatism'. De ce să-şi arate oamenii doar câte un singur profil o dată?"[207]. Iar însemnările naratorului angajat în regizarea „dosarelor" şi mărturiilor sunt edificatoare pentru o **viziune** temporală obsedant reluată şi corectată: „Ceea ce **trebuie** să fac în primul rând este să înregistrez experienţele, nu în ordinea în care au avut loc — căci asta înseamnă istorie — ci în ordinea în care au căpătat întâi, şi întâi înţeles pentru mine"[298]; Pasajul din *Justine* reia motivul Timpului, un timp subiectiv, proclamat aici doar ca un subterfugiu, fiindcă dincolo de acest exes-ciţiu digresiv al naratorului se află depoziţiile Lumii proteiforme şi enigmatice a Alexandriei, simbolurile-semn ale existenţei şi aJe delirului acestui spaţiu otrăvit, contaminant, mitologic.

Tetralogia este cartea unui scriitor cerebral, lucid şi, totuşi, împătimit, trăindu-şi demonii universului său, exorcizându-i **prin** lumea-spectacol a Alexandriei imaginate de el şi existând doar prin Lawrence Durrell.

.
în loc de alte concluzii...

Aici se încheie însemnările despre metamorfozele formelor şi despre ipostaza originară, arhetipală a *povestirii.* Omul învaţă să **comunice** povestind, celebrând cunoaşterea şi descoperind căile cunoaşterii de sine. Un demers dramatic şi patetic îl pune în faţa propriilor lui aventuri existenţiale, povestindu-le pentru semenii săi şi povestindu-se pe sine într-o încercare de a descoperi căile spre lume. *Homo narraPvus* se asociază lui *homo faber* şi celui care gândeşte, *homo sapiens.* rjar condiţia fiinţei de a exista se serie prin semnele comunicării verbale, iar aceasta este totdeauna *povestire.* Şoptită sau rostită puternic de rapsod sau de homeridul chemat să celebreze; jucată în faţa lumii şi anexându-şi astfel ipostaza jocului, între povestitor şi acest *homo hidens* se înfiripă c înţelegere secretă în beneficiul Lumii: ei aduc povestirea, mitul povestit, basmul şi povestea, istoriile teribile şi dramele cutremurătoare, pentru ca oamenii să asculte, precum într-o taină şi într-un miracol, istoria fiinţei de la începuturile ei şi până la ceasul acelui prezent etern al umanităţii. Formele acestei comunicări au primit nume diferite; dincolo de vocabularul poeticilor, rămâne valabilă constatarea că formele sunt ipostaze ale aceluiaşi „text" originar, generic. Metamorfozele sunt numeroase, şi istoria literaturilor devine spectacolul acestor transformări. O uimitoare „gramatică" se alcătuieşte, invitând oamenii să pună în forme, *formându-le,* depă-şindu-le şi recreând noi şi noi forme sau aceleaşi structuri. Ele compun universul literaturii. Punctele de vedere formulate aici **vin,** nu din seducţia conceptelor şi a categoriilor; ideea e inspirată de opere şi de depoziţia lor. **Fără** acestea, teoria formelor şi poetica nu sunt decât surse de comentarii involuntar parodice precum ale manualelor sancţionate de spiritul rabelaisian.

Teoria formelor se justifică doar în măsura în care disciplina se întemeiază pe destinul individual, inconfundabil al operelor, *fie* că ele se numesc *Enuma-Eliş* sau *lli^a^da*ᵢ „Comedia umană" sau tragica înfrângere a personajului dostofevskian. O istorie agitaţi/, şi mereu spectaculoasă e interpretată pe scena literaturii şi povestirea despre forme poate reîncepe oricând.

*kttiOO Sili** ^ Cluj, mai—octombrie lfiS5

NOTE

■ i *Dublei viziune.* \Limbaj şi semnificaţie în religie. Eseul scris în 1991 de Northrop Frye, apărut în tălmăcire românească Ia Editura Fundaţiei Culturale Române, 1993, aste o impresionantă *interpretare* a textului *Biblici.*

[2] Northrop Frye. 1972, p. 6. ■

^ *Ibid.,* p. 7.

[4] *Ibid., p.* 304.

[5] *Ibid.,* p. 304. [8] *Ibid.,* p. 307.

[7] în *Faţa şi reversul,* Iaşi, Institutul European, 1993, p. 10—109, tu-mancierul e prezentat prin totalitatea operei romaneşti, creaţie prezidată de plăcerea relatării şi a evocării unui timp revolut, cu parfumul său inimitabil. Vezi traducerea romanului *Divertisment 1889,* Cluj, Editura Echinox, 1992.

[8] Jean-Francois Lyotard, *La condition postmodeme,* I.es Editions de Minuit, 1979.

o Măria Cârti, 1983, p. 46.

[10] *Ibid.,* p. 48—49.

[11] Marin Mincu, 1983, p. 64.

[12] Jean-Francois Lyotard, op. cit., p. 18.

[13] *Ibid.,* p. 68.

» Albert Thibaudet, 1966, p. 23.

[15] Adrian Marino, 1992, p. 87. ■ -

[16] Vezi grupajul de texte despre ..efectul lecturii". în „Revue des sciences humaines". torn. XLIX, 1980, nr. 177, ianuarie—martie.

[17] *Ibid.,* p. 8—21.

îs *prefaţa* }u; Jean Starobinski la antologia de texte jauss-iene este extrem de elocventă' pentru evoluţia fenomenologiei lecturii. Hans Robert Jauss, 1978.

[1!i]. Pentru comentarii la *SŞZ,* vezi Jean-Didier Urbain, *Le S ei $es doubles,* în *Langages.* an. 19, nr. 75. septembrie 1984, p. 112—114.

[a]> Emil Staiger, 1990, p. 156.

[2J] Gerard Genette, 1994, p. 57—59. O informaţie de-a dreptul uimitoaie pane în lumina demersul de sincronizare a cercetării literare româneşti la linele deceniului patru al secolului nostru: în Lecţia de deschidere a lui)->. Popovici, rostită la 22 noiembrie 1939 la Facultatea de litere a. Universităţii din Cluj, intitulată *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental,* lucrarea lui Julius Petersen este citată în

ordinea semnalării condiţiei teoretice a istoriei literare şi a imperativelor conceptuale în *analiza* şi *interpretarea* literaturii. In *Idealul universităţii moderne,* prelegeri inaugurale la Universitatea din Cluj în perioada interbelică, Ecli-
157
tura Fundaţiei Culturale Române, 1994, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, p. 195.
[24] Emil Staiger, op. cit., p. 189.
[83] *Theorie des genres,* 198t> p. 10—11.
*< *Ibicl,* p. 11.
«r> Apud Karl Vietor, *Ibid.,* p. 15.
ss Lucian Blaga 1968, p. 24.
2Î Adrian Marino. 1992.
[13] **La noi, G.** Căiinescu în *Curs de poezie (Principii de e tetică,* 1939) profesează un' *Gestaitism* limitat; criticul vorbeşte, astfel, despre *retorica poeziei,* adică, despre «şansa cercetătorului de a explica natura poeziei, „cum este poezia"; ea pretinde — observă G. Căiinescu —■ „organ izaţiune". structură, idee poetică: „.. .orice poezie, întrucât există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizaţiune, în care părţile se supun întregului" G, Căiinescu, 1968, p. 16.
» Andre Jolles, 1972, p."26.
» G. W. Friedrich Hegel, 1966, p. 386—387.
*» *Ibid.,* p. 433.
» ***Ibid**** *p.* 448.
[35] Marttn Heidegger, 1982, p. 42.
»« *Ibid.,* p. 50.
[35] *Ibid.,* p. 50.
3» Gerard Genette, 1994, p. 18.
[37] *Ibid.,* p. 74.
[83] *Ibid.,* p. 78.
:ii James Joyce. *Portret al artistului în tinereţe,* ediţia a Iî-a, Bucureşti, Editura Univers, 1987.
* *Ibid.,* p. 287.
« *Ibid.,* p. 29?.
« ibid., p. 397.
[43] Ultimele citate fac parte din acelaşi discurs, p. 298.
«< *Ibid.,* p. 298.
« Ibid., p. 299.
M Andrei Cornea, *Interpretare la 'Republica',* în **Platou,** *Opere,* V, 'Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p. 54—35.
" *Opere,* V, 1986, p, 145—169.
[45] Constantin Tsatsos, 1979.
« Platon, 1986, p. 145.
[50] rbld., p. 145.
3i *Ihid.,* p. 146.
re /Did., p. 147.
:';i /6«/., p. 135.
[54] *Ibid.,* p, 164.
[55] Jbid., p. 165. 5* /bW„ p. 166. ** *Ibid.,* p. 167.
5S Ptaton, Op0-e, II, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 129— 3. *m*
13
^ * *Ibid..* p. 135. ..■■..'! *si:*
■ • «» *n,id., p.* 141. *:,r.)Mm* ■
"■"■■■ w Aristotel, 1957, p. l.t.;i<;.) ;»i--j
•" 6S Ibid., p. 12. oisiim; :; :-. ■■.r';';!
[63] Jbid., p. 14. ■Vîiif iwV,!- '-4 f<l
M Jbtd., p. 16. *:* ■>'.j ni ' ii.'.".'-l ni*'.
: .
158
p. 7.
Ibid., p. 18.
Gerard Genette, 1994, p. 56—59
Ibid., p. 58.
/birf., p. 59.
Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957.
Kăte Hamburger. 1986 (Prefaţa e
Ibid., p. 72. *Ibid.,* p. 72—73.
semnată de Gerard Genette),

? Şcoala formam ru⋀ mx

83 fi8

Ibid., p. 173. *Ibid.*, p. 174.
/bM., p. 175.
Mikfyaîl Bakhtine, 1984.
ibid., p. 265.
/bid., p. 266.
M. Bahtin, 1982.
Ibid., p. U5
/ id,, p. U6.
Ibid.. p. 181,
Ibid., p. 181.
M. Bahtin, 1970. p. 147.
Ibid., p. 147.
Vezi ap. cit., p. 145—168.
Ibid., p. 199 şi 221.
Ortega y Gasset, 1973, p. 171
Ibid., p. 115.
/bid., p. 115.
Vladimir I Propp p 9
/bid., p. ii.
Măria Corti. 198], p. 156.
/bW., p. 158
Ibid., p. 158.
Ibid., p. 139.
Marin Mincu, 1983 p 46—47
Ibid., p. 46.
/btd., p. 47.
% (e VOrba de studiul *Segmeniation and **Mo-***
of Uterar ***Th fi*** ^ ***S***

m Luigi *m Ibid.*, IW *Ibid;*, >* /btd.,
formă

p mui Pareyson, 1977, p 31 p. 114 p. »5. p. 142.
,Dicţionareîe de Armeni literari, în pofida inad- rtminOoRiCe Cate9°««e *Sormvi* „u Jîpsesc în • In A1eirda« Juli^n Greima» şi Jeweph Courtes,
UOnTM de la moriâ du lan9a!>e> Hachette, 1979 *t* "«anţ«te, reflectând evoluţia semioticii «iro- f ^"d«'«entui *epistemologic* al teoriilor des- >tern^nul de "mte«e. accentuând permanente şi e înregistrată şi noţiunea de /ormă (= structură

= *Gcstalt);* e reamintită vechea dichotomie conţinut — „formă", preci-«îndu-se, în altă ordine de idei, că în structuralismul american *forma* este singura susceptibilă de a se supune analizei lingvistice. Se vorbeşte, apoi, despre o „clasă de discursuri" (p. 146), în timp ce taxinomia ,.teoriei genurilor" e, *pe* drept cuvânt, respinsă ca non-ştiinţifică. în schimb, e de reţinut o „tipologie a discursurilorl-, întrucât se recunoaşte natura specifică a formelor propriu-ztse. în fine, „teoria postclasică" a formelor, numită astfel de autorii Dicţionarului, are drept premisă conceptul de „rea-iitate" (referentul), permiţând distingerea unor categorii precum ..Lumi posibile", înlănţuiri narative, conforme unor ..genuri" subiacente: gen fantastic, miraculos, realist, suprarealist etc. (p 155, 164).
ii. Dicţionarul lui Patrice Davis, *Dictionnaire du Thcătre,* Paris, fiditions Sociale», 1930, propune următoarele sensuri pentru termenul „gen" (gtenre): a. „forme istorice" şi b. „categorii ale discursului" (p. 181—185 şi 186—187).
iii. Substanţiale şi perfect informate sunt accepţiunile pentru „gen" în *Dicţionar de idei literare,* I, al lui Adrian Marino (Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 703—734, 563—575 şi 576—603).
108 Smaranda Vultur. în *Caiete critice,* 1980, nr. 2 şi *Cahiers roumains d'etudes litteraires,* 1981, nr. 3. di 1982

s li, , 1(13 Irina Mavrodin, 1982. 110 în *Lire*, 1985, nr. 117. 111 Thomas Mann, *Doctor i*
Thomas Mann, *Doctor Faustus,* Bucureşti, E.L.U., 1966, p. 652. ns Textul citat din *Lire*, 1985. De confruntat eu Umberto Eco, *Marginalii şi gîosse la „Numele rozei",* în „Secolul 20", nr. 8—9—10, 1983, P- 91.
»:l Michael Riffaterre, 1979.
114 Roland Barthes, 1994, p. 56—58.
113 Smaranda Vultur, 1981.
116 l.awrence Durrell, *Justine,* Bucureşti, Cartea Românească, 1983, *-n.* 67.
"7 Cioran, 1986, p. 75—95.
118 Marcel Proust, 1976, p. 74 şi passim.
tis *Poezia trubadurilor provensali, italieni, portughezi, a truverilor şi a minnesăngerilor* (în traducerea lui Teodor Boşca), Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 207—208.
120 Marguerite Yourcenar, *Memoriile lui H adrian,* Bucureşti, Cartea Românească, 1983, p. 235—236.
121 Adrian Marino, 1973.

122 A.. J. Greimas şi J. Courtes. 1979, p. 164.
153 *Iliada,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981 (traducerea Sandei Dia-mandeswu şi a lui Radu Hâncu).
124 Tudor Vianu prefaţează traducerea în proză (reeditare a *Odiseei,* versiunea E. Eovinescu, printr-o *Scrisoare către un tânăr cititor despre „Odiseea" şi Homer,* Editura Tineretului, 1955. •
' "1"> Am apelat]a traducerea — excepţională wr a lui George Murnu, *Odiseea,* Bucureşti, Editura Univers, 1979. •
12li *Odiseea,* 1979, p. 186—188. .
127 *Eneida,* Cluj, Editura Dacia, 1979, p. 5.
m *Ibid.,* p. 11.
. 12il Vezi Robert Flaceliere, *Istoria literară a Greciei antice.* Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 3—86, 340—361 şi 397—405; ■ sunt pagini consacrate lui Platon şi lui Aristotel priviţi nu numai din perspectiva ' filosof iei

;w. Apar interesante consideraţii despre actul receptării şi al efectului K„-î artistice.
1 Ftelix Buffiere, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă,* Bucureşti, Editura Univers, 1987
tst Vezi traducerile în limba română. Poemul francez apare la Editura Univers, 1974; celelalte opere, în *Poeme epice ale Evului Mediu,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978.
k tas Versiunea românească („repovestită") îi aparţine lui Adrian Ma-ntu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1938:
'3;i Traducere de Alexandru Hodoş, Bucureşti, E.L.U., 1967. iw Northrop Frye, 1993.
s*> în *Gândirea asiro-babiloniană în texte,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975, n. 14 15.
i* *idem,* p. 108.
v Umberto Eco, 1983, p. 90.
w* în acelaşi text (Secolul 20, nr. 8—9—10, 1983), semioticianul italian face următoarea afirmaţie: „înţeleg că pentru a povesti trebuie înainte de toate *să construieşti o lume"* (s.n. I.V.), p. 91.
13!1 Jean-Francois Lyotard, 1979. Conceptul de „cunoaştere non-ştiinţifică" este expresia unor culturi ce tind să acorde, necesar, preeminenţă formelor narative! (p. 42 şi 47).
l** Jorge Semprun, *La deuxieme mort de Ramon Mercader,* Galli-tnard, 1984, p. 268—271.
>4t Mircea Eliade, I, 1981, p. 7.
»« *Ibid.,* p. 76. '
>*3 Charles Diehl, *Figuri bizantine,* II, Bucureşti, E.P.L., 1969, p. 73—74.
144 *Cartea celor o mie şi una de nopţi,* 1, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 3.
145 *Divanul, persian,* Iaşi, Editura Junimea, 1976, p. 5.
... IW Thcmas Mann, *Doctor Faustus.* Viaţa compozitorului german Adrian Leverkuhn povestită de un prieten. *Cum am scris Doctor Faustus.* Romanul unui roman. Bucureşti, E.L.U., 1966, p. 612. »« *Ibid.,* p ,'Î84.
148 *Ibid.,* p, 384.
149 *Ibid.,* p. 385.
<5a Paul Zumthor, 1983, p. 63. 131 G. Călineseu, 1964, p. 296. ■. iJa /bicL, p. 297. ■ 153 *Ibid.,* p. 299.
134 Nuvela, dă titlul culegerii de nuvel-e: Gabriel Garcîa Mârquez, Bucureşti, Editura Univers, J978.
1S> Citez din eseul *La originea povestirilor mele stă imaginea,* în itRo-mâftia literară", XVI, 1983, nr. 40 şi 41, 6, 13 octombrie.
156 [R] Barthes, 1977. Textul a apărut iniţial în *Communications,* nr. 8. 1966, număr celebru pentru motivul că el confirmă şi consacră *poetica naratalogiei.* Ceva mai târziu, 1981, Editions du Seuii va reproduce integral .«umărul revistei într-un volum independent intitulat *L'analyse structu-"«€ du recit,* colaboratori fiind: Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude oremond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Marin, Christian Metz, Tzve-"" Todorov. Gerard Genette.
U1 Roland Barthes, 1977, p. 7—8.
j-l8 Gerard Genette, 1972. 8 Gerard Genette, 1983. ■■•-»K *i#V■ tw'»i2>* ■ *.att t:'*
wa *Ibid*,* p. 7. . *MK*■xf. ^-i. ^-<xjiii.<î..fc-i>.tfbiî
U -
162 Cf. Marcel o Pa.gnini, 1979.
■ - • ■■ "■•i«3-GeraM Prirîce,*Introduciion ă Vetude du ndrr'qi.aire,* in „Poetique*, nr. 14, 1973.
164 Anne Rtebdul 19'94' p. 423^-426. Capitolul *Naraţiune şi ficţiune.*
■'■ >'* 'Vezi- I.ewis. 1983.
i'iS Thomas Mann, 1966, p. 313.
■ ' »<» *ibid., p:* 314.
!GS Vezi Henri Mitterand, *Chronotopies romanesques: ,,O'ermihăl";• in* „Poetique", nr. 81, 1996, p;'"9i:"
ies Vezi postfeţele. lui Mihail Stănescu la *Cavalerul Lancelot,. Bucureşti,* Editura Albatros.' 197*3 şi la *Yvdin-Cavalerul* ■ *cu Leul,* Bucureşti, Editura Albatros, 1977.
170 *Cavalerul Lancelot,* p. 7—8.
171 Cităm după ediţia franceză, voi. UI, Bayot; 1983, p. '110^-l12.
: ■• 172 Rolănd "Bărthes," 1970, p. 94—96.
■; 173 *Mărea călătorie,* Bucureşti, E.L.U., 1964.
174 *Cartea celor o mie şi una de nopţi,* 1, Bucureşti; Editura' Minerva, ■ 197»; • nopţile I—24, p. 14;"--
' 'I75"1*Biblia:' s'ău Sfânta Scriptură,* Bucureşti, Editura""InstitutulfiŞ Biblic si de Misiune ortodoxă..., 1975; de aici se citează pasajele: p. 92Ţ,' #29, 933, 934, 935, 936, 941.
176 *Cel mai iubit dintre pământeni,* I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 358—359.
177 Nicolae Cartojan. 1974, p. 353—391.
:? >78 Constantin Tsatsos, 1979, p. 99—100;
"...-'• 179' Marin Mincu. 1983,- p. 32.......
«8o *Cartea celor o mic şi una de nopţi,* 1, 1978, p. 19—20.
181 *Ibid.,* p. 27.

.,182 *Decameronul,* Bucureşti, Editura Univers, 1978; p. ■ 31. (traducerea Etei Boerii):

183 *Ibid.,* p. 48—49.
184 *Geoffrey Chaucer şi opera sa,* studiu introductiv la *Povestirile din Canterbury,* Bucureşti, E.L.U.. 1964.

1» Geoffrey Chaucer, I, 1964, p. 47—48. *Ibid., Ibid., p.* 84—85.
187 Cervantes, *Nuvele exemplare,* Bucureşti, Cartea Românească, 1981;
Sorin Mărculescu traducătorul prozelor este si autorul unui excelent studiu introductiv O *ipoteza de lectura „faina rodului* gustos", studiu bogat
în sugestii penti u analiza po\(stim piopnu-zise
1S* Cervantes, 1981 p 1
iOT Anatole rrance 1978, p 40
1» Cuy de Maupassant *Nuiele* sz *schite,* ESPI A, 1056; pv; 14|.
m *Iind .* p 171 (nuvela *Porcul de* 1/OJm)
tJ- *Ibid„* p 184—185
»*> Mihail SidoveanU, op cit 197b p 137
Ibid., p 7
ii' *Ibtd , p* 29
>10 *rbid.,* p 29— 30
w Ibid., p. 37.
1»8 *Ibid.,* p. 41.
IM Mihail Sadoveanu, *Crâşma lui Moş Pre'cu,* în *Optr6,* .2, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 271.

; p.274.' 2.01 *Ibid.,* p. 275. *rbid.; p. "275.* 203 *Ibid.,* p. 275.
2M ibid. p. 276.
205 *Ibid.,* p. 278.
»• **/bici,** p. 278.
207 Ion Vlad, *Treptele povestirii. Ascultând istorisiri la ,,H'anui An-cuţei",* 1970, *Povestirea. Destinul unei structuri epice..'.;.*'1972,'" *fiîogiiii povestirii,* 1972, *Şi a [ost povestitorul.. .,* 1975, *'Cărţile' lui: MViăţC] Sadovea~* nu, 1981. în „Partea a H-a" din *Povestirea....* (1972), ceremonialul, arta şi plăcerea Ve'latăni, relâţfa nar'ator-naratâr-âuditor, cronotop, povestlrea-seri'e alcătuiesc substariţa discursului teoretic din carte.

208 Perpessicius,' 1934, *p.' 144.'*
209 *Hanu Ancuţei,* în *Opere,* 8, E.S.P.L.A., 1956, p. 463.
210 Citatele de la p. 463, 464, 465, 471,. 556, 557; 558; .559 '560,' 561, 561—562.

211 Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei şi O samă de cuvinte,* Bucureşti, E.P.L.A., 1955, p. 162 (ediţia Iorgu Iordan).
212 Mihail Sadoveanu, 1956, p. 564.
■2» *Ibid.,* 565."
214 *Ibid.,"p:* 565. 216 *Ibid.,"p: 565".*
21(1 Seymour Chatman, 1980.
2)7 Micliel Toiirnier, *Amanţii taciturni,* Bucureşti Editura Univers, 1992...
218 Mi'cheî Tourhier, 1992,'p'3O
*w *Ibid., p.* 31.
'» *Ibid.. p.* 36.
221 *Ibid.,* p 37
222 *Ibid.,* p. 38.
223 /Wd., p. 38
224 *Ibid.,* p. 39.
225 Cioran, 1986, p. 75—95.
. ** Pompiliu Constantinescu, 1970, p. 272.
*!7 *Dosar al existenţe'l. Mateiu I. Caragiale — un personaj,* Muzeul literaturii Române, 1979.' Ediţia Mateiu I. Caragiale. *Opere,* Editura 'Fundaţiei Culturale Române, 1994 (ediţia' Bărbii Cioculescu) ne prilejuieşte lectora' *Jurnalut-liii,* Agenda '--'-Acta — Membranda (1923—1936)' şi ' *Corespondenţa (cu* N. A. Boicescu şi cu Marica Sion).

2'-s E. l.ovineseu. *Scrieri,* Bucureşti, Editura Minerva, 1970; al îil-lea volum din- *Scrieri* (1970) reproduce *Aquaforte* (1941). Autor al *Memoriilor* (1930, 1932, 1937), E. Lovinescu ştia foarte bine că personalitatea rnemo-naiistului' se proiecteiîză definitiv în filele consacrate rememorării ti'mpu-l(U: *Scrieri,* 2, 1970, p. 5.

£2!) Andre Malraux, *Antimemoires I,* Gallimard, 1967.
Ibid.. p. 206.'-
31 Saint-iSi-moh, *Mi'morii.* Bucureşti. Editura Univers, 1990; p'36.'
832; *Ibid.* p. 37. ■m;n- T-> Pr(>copius din Caesarea, *Istoria secretă,* Bucureşti, Editura Acade-
„ pubiicii Socialiste România, 1972, p. 23. **nerva** ***ion*** **Ca*es'** ***Memorialul*** *din Sfânta-Elena,* Bucureşti, Editura **Mi-**
a Tudor Vianu, *Opre,* 1, Bucureşti, Editura Mmerva, 1971, p. 99 5'E *Ibid.,* p. 101.
337 Cf. Dan Hăulică, *Andre Malraux sau Lxvpta cu îngerul,* în *Secolul 20,* 1963, nr. 5, p. 87.
s»s Anatole France, 1978, p. 59—60.
a* 76M., p. 60.

s» /bid., p. 60—81.
«i Ibid., p. 61. ......
«3 Mihail Sebastian. 1972, p. 47. .-....■■
a« /bid.; p. 189. . ,
*»« f bid., p. 63. •"■"..
[245] Lawrence Durrell, *Batthazar,* Bucureşti, Cartea Românească, 1983, p. 11
fi
G. Călinescu, *Jurnalul lui Stendhal,* I, 1973, p. 349—350.
a*[7] *Ibid.,* p. 350.
£<s Marcel Pop-Corniş. 1982. .
»«• Michel Butor. 1964, p. 39—«:
23o phHippe Lejeune, 1980. . . . ■ .
ssi *Ibid.,* p. 36, 38, 60—61. i „
«^ Mariana Neţ, 1989, p. 23.
233 Vezi *Romanul românesc in interviuri,* II, Partea I (ediţie Aurel Sasu, Mariana Vartic), Bucurşti, Editura Mtnerva, 1986, p. 105—106.
2°< Anton Holban, *Opere,* III, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 352—253 şi 279—281.
.
[253] Pompiliu Constantinescu, 1972, p. 83 (articolul *Renaşterea nuvelei).*
[838] Liviu Rebreanu, *Amalgam,* Cluj, Editura Dacia, 1976, p. 96.
[837] William Faulkner, *Lettres sur l'ecriture,* in „La Nouvelkv Revue Francaise", 1981, nr. 336, ianuarie, p. 6—7.
i
~[ss] Jean-Franţois Massol, *La nouvelle et le roman-fleuve,* in Poetique ar. 31, februarie 1990.
** Rene Godenne, *La nouvelle francaise,* P.U.F., 1974.
[280] Lev Tolstoi, *Moartea tui Ivan Ilici,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1953. (Citatele din această ediţie, de la p. 11, 12—13, 20, 39, 40, 45—46, 51, 53, 73. 77, 78, 80).
*i Thomas Mann, *Moartea la Veneţia,* E.P.L., 1965, p. 250. Citatele din ediţia menţionată de la p. 180—181, 281, 305, 306—307, 308, 310, 256, 252, 233. 267. . .,.
2p Redând Bartlies, *Le degre zero de l'ecriture,* Gonthier, 1965, p. 80.
as» Versiunea românească: *Renart Vulpoiul,* Cluj, Editura Dacia, 1977.
[261] Julia Kristeva, 1979.
2f *Ibid.* p. 15—17.
'im Jean Ricardou, 1971, p. 143. Intervenţia sa se intitula *Esquisse d'une theoric des generateurs.* : _
: - _
w Elies Canetti, *Jocul privirilor. Povestea vieţii,* 1931—1937, Cluj, Editura Dacia, 1989, p. 117.
SBS ortega y Gasset, 1973, p. 171. .
» Umberto Eco, in Secolul 20, nr. 8—9—10, 1983, p. 87.
2™ Lesage, *Diavolul şchiop.* Bucureşti, E.L.U., 1966, r>. 158.
2" G. Călinescu. 1967, p. 429.
[272] Vezi şi Roland Barthes, *Mythologies,* Editions du Seuiî. 1957.
[273] G. Călinescu, 1967, p. 437.
[274] Irina Mavrodin, 1977, p. 9. [575] M. Bahtin, 1982, p. 134.

[278] *Ibid.,* p. 536. ; :
m Milan Kundera, 1986, p. 192 2" ibid., p. 192. 2'[9] *Ibid.,* p. 19. 2«o *Ibid.,* p. 89. [M]> Ren6 Gitrard, 1972, p. 235.
888 Virginia Woolf, *Jurnalul unei scriitoare.* Bucureşti, Editua Univers, 1980, p. 61, 63 ,
[283] Bibliografia romanuJui este dezarmant de vastă. Menţionez aici câteva titluri asimilate, într-un «nume fel, în discursul din carte; Jean Ricardou, *Probleme du nouveau ro-man,* 1967, Francoise van Rossum-Gu-yon, *Critique du roman,* 1970, *Positions et oppositions sur le roman con-tempomin, 1971,* Ihab Hassan, *Radical innocence,* 1971, Romul Munteanu *Noul roman jrancez,* 1973, Viktor Sklovski, *Despre proză,* I—II, 1975, 1975' Mi'hai Zamfir, *Imaginea ascwisă,* 1976, Nieolae Manolescu, *Arca lui ' Noe* 1980, 1981, Nieolae Creţu, *Constructori ai romanului,* 1982, *De la N. Pilimon la G. Călinescu.* Studii de sociologie a romanului românesc. Institutul de Lingvistică şi Istorie iiterară Chij-Napoea, 1982, Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului,* 1983, Ovid S. CrohmăJniceanu, *Chici prozatori în cinci feluri de lectură,* 1984, Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului,* 1988.
[284] Milan Kundera, 1986 p. 20—56.
[285] *Ibid.,* p. 128.
[286] Franz Kafka, *Castelul,* Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 1.
[287] Vladimir Jankelevitch, *Le pur et l'impur,* Flammarion, 1978. « *Ibid.* p. 10.
m Franz Kafka. *Castehil,* 1968, p. 270—271
[280] *Ibid.,* p. 141—142.
[291] Lawrence Durreli — Beory MiHer 1963, p 32.
[a]« *Ibid.,* p. 315.
a[M] *Ibid.,* p. 32.
[2M] *Ibid.,* p. 36.

[2!]» *Ibid.,* p. 252.
[2m] Romanele tetralogiei au apărut, în versiunea românească, s tiel: *Iustine, Balthazar* şi *Mountolive,* 3083, iar *Clea în* 1984, toate voiumrfe aw Eparut la Editura Cartea Românească. ' *Justlne,* p. 67. *Ibid:,* p. 182.

.:.:.

BIBLIOGRAFIE"/.

I' A'.îî'irdas • Julieri' Greimas, Joseph, 'Cburtes, *Semiotique. piciiiŞiinaire rai-*[1] .s.o.rzJie <fe *la theorie dii".laricjagc.* Paris, Hach.ette, 197.9. ' '.,',. ../' ".">,.
■ • Jacques :'Moeschier,, Anne ' Reboai;, ■ *Dickionn.aire-c.ncyolopedique- de prcig-*■• *matique,* Editions du Seuiî, 1994.- ■' ■
îl *Theorie de la litterature,* Textes des Formalistei russes reunis,' p'resen-tes et traduits par TiVetan Todorov, Edi'tions" 'du[1] Soiiii," 1965. ' """
Posilions ct oppositions sur le roman contfâTnporain, Actele'C'o'ocyxului'eonsa-crat romanului, Strasbourg, aprilie, 1970, Editions KHncfoisek, 1971. R.Barthes, W. Kayser, W. fiooth, Ph.' Hamon, *Poâtique' du' recit,* ffidi-tions du Seuil, 1977. ... ,
L'cmalyse structurale du Recit („Communications", ■ >, •: Edttîorts du
■ '.'• 'SsuiSj 1981.- •■ • " • ■■■•■■:■. -• ■■'.-•.■' .,••"■ ■ ■'-;;"-*\' ""
Ce este literatura? Şcoala Formală rusii. Antologie şi p.refaţ.ă...de"Mlhai Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
■■'■■ • • .<:• ■■
Russian Poetics. Proceeding of the International Colloqium At U.C.L.A., Ssptember, 22—26, 1975, edited by Thotnas Eckman and Dean V/orth, 1333.
G. Genette, H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel. K. \ietor, *Theorie des genres,* Editions du Sauil, 1986.
III Jean-Miehel Adam, *Le recit,* P.U.F., 1984.
Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1957.
166
TI Bahtin. *..Problemele,-poeticii lui Dastoievski,.*,wBucupeş.ţi, Editura.ŢJni-ver.s, 1970.
M Bahtin, *I'rancois Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu'-şi în Pcvaştcre,* Bucureşti, Editura Univers, 1974.
M Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică,* Bucureşti,'Editura Univers, 1982. .... ._ ._ _ _
. ._ ._ ^.; .
JMikhaîl BakhUn, *Esthetique, .ăc ,la creation verbqle,* Editi-ans . Galli-' mard'.' 1984. Prefaţa e semnată de Tzvetan Todorov.
M. *N.* Bahtin, *Metoda formală în ştiinţa literaturii.* Bucureşti, Editura Univers 1992.
Roland Barrthes, *'Sj7.,* Editions du Seuil (fragmente în., româneşte, în *Secolul 20,* nr. 8—9—10, 1981) ' " """" ■""""
:-:RoIaVicl"BarHYes,' *'Plăcerea textului,* Cluj, Editura' Echinox, 1994!"" ■Lucian EMaga, *Zări şi etape,* Bucureşti; E.P.î,.,-l968: "•■•"■■ K:-'■-' ■" ' '
Wayne C. Booth, *Retorica romanului.* Bucureşti, Editura Univers, 1976.
Ciaude Breniond, *Logica povestirii,* Bucureşti, Editura Univers, 1981.
Mîehel Butor, *Essais sur Ies modernes,* Gallimard/Les Editions de Minuit,
. Nicpjze.,Q(iriojţ\n,..Cărţile...populare în literatMra româneaşm., ţ-^J-I». Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974.
..>f,: tO» .ta»
G. Căljnescu, *Ion Creangă* (Viaţa sj opera), Bucureşti^ ,^E,P.L., .3,964.. G. Călinescu, *Ulysse,* Bucureşti, E.P.L., 1987.
. . . . -.
G, Călinescu, *Principii de estetică.* Bucureşti, E.P.L.'," 1968.
■G. CTtlmeţcu, *G~âlceăiî~a mţei'eptului' cu "lumea"'* j—*]*,"Bucureşti, Editura Minerva, 1973, 1974.
' ' ' """ ■""''
■*Cbaim n;'-Sto-ry-anel Diseourse:*--'Na-Ffafive Stnic-tMre'-in • and Film. Corneli University Press, 1978. ediţia a Ii-a 1980.
LE.] Cior-.-.n, *Exercices d'admirati n,* Esgais et•.parti-şits,,;'G.'aiiHBard;-.i986.
167
Pompîliu Constantinescu, *Scrieri,* 4 şi 6, Bucureşti, Editura Minej^a, 1970 şi 1972.
Măria Corii. *Principiile comunicării literare.* Bucureşti, Editura Univers, 1881.
Lawrenee Durrell — Henry Miiler, *Unc corrcspondance privee*,t Buchet-Chastel, 1963.
Umberto Eeo, *Opera dex-chisă,* Bucureşti, E.L.U., 1969.
Umberto Eco, *Lector in fabula.* Le role du lecteur ou Ia Cooperation interpretative dans Ies te.xtes narratifs, Editions Grasset et Fasqueîle, 1985.
Umberto Eco, *Lcs limitez de V'interpretation,* Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1992.
Umberto Eco, *De superman au stirhomme,* Paris, Bernard Grasset, 1SS3.
Mi'rcea Eliade, *Istoria cTedinţelor şi iSeilbr religioase,* I, Bucureşti, Editura Ştinţifică şi Enciclopedică, 1981.
Anatole France, *Viaţa literară,* Bucureşti, Editura Univers,)9?8. Nortlirop Frye, *Anatomia criticii,* Bucureşti, Editura Univer.s, 1972. G<srard Genette, *Fig-ures.,* I—III, Edition-s du Seuil, 1966, 1969, 1972.
G«rard Genett«, *Palimpseates,* I,a litt^ratitre au secând degre,) <fiticns du Seuil, 1982.
Gtrard Genetic, *Nouveau dis-cours du recit,* Editions du Seuil, 1S83.
G£rard Cienette, *Introducere în arhîtext. Ficţiune şi dicţiune,* Bucureşti. Editura Univers, 1994.
Jîen6 Girard, *Mind.ună rom-antică şi adev-ăr romanesc,* Bucureşti, Editura Univers, 1972.

Kăte Hamburger, *Logiquc des genres litteraires,* Editions du Seuil, 1986.
Ihab Hassan, *Radical innocence.* Studies in thc contemporary american novei, Princeton University Press, 1971.
168
Georg WilbelfB Frietlrich Hcgel, *Prelegeri de estetică,* I, Bucureşti, Kdi-tiira Academiei Republicii Socialiste România, 1966 (traducerea lui
D. D. Roşea).
Martin Heidegger, *Originea operei de artă,* Bucureşti, Editura Univers^ 1982.
Johan H«izinga, *Homo ludens,* Bucureşti, Editura Univers, 1977.
Wolfgang *îeer, L'acte de lecture,* Liege, Bruxelles, Pierre Mardaua edi-te«r, 1985.
Han-s Bober Jauss, *P-our une esthetique de la reception,* Gaîlimard, 19?8.
Andre Jolles, *Formes simples,* Editions du Seuil. 1972.
Juîia Krîsteva, *Le texte du roman.* Approctee semiologique d'une struc-
ture discursive transf'orrrrationeilc, Mouton Publishers, The Hague, Paris,
New-York, 1976 (ediţia a HI-a, citată aici, e din 19T9).
Milan Kundera, *L'art du roman,* Gaîlimard, 1986.
Philîppe l,ejeune, *Je e.it un autre,* Editions du Seuil, 19-80.
Jaap Lintvelt, *încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere,* Bucureşti, Editura Univers, 1994.
E. Ixwinescu, *Scrieri,* I, Bucureşti, E.P.L., 1969; *Scrieri,* 2 şi 3, Bucureşti, Editura Mînerva. 1970.
Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* I (A—G), Bucureşti, Editura Emineseu, 197,1.
Adrian Marino, Biografia ideii de literatură, voi. 1 (1991), voi. 2 (1992), val. 3, partea I (1994), Cluj-Napoca, Editura Dacia.
Irina Mavrodin, *Romanul poetic,* Bucureşti, Editura Univers, 1977. Irina Mavrodin, *Po-ietică şi poetică,* Bucureşti, Editura Univers, 1982.
Marin Mîneu, *Semiotica literară italiană.* Convorbiri cu..., Bucureşti, Editura Univers, 1983.
;
Mariana Neţ, O *poetică a atmosferei,* Bucureşti, Editura Univers, 1 89.
169
-,-Ştefan. Ol.teanu, *Teoria* ţaxtujţţi. *iiaratip.şi disc.w;şul indirect..liber,..lini*-verşitntea. „Babeş-Bolyai", Facult9tea.de Utere, J9M., ...;, "
Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al* ***XVHI-lea,*** "Bucureşti; Editura" Univers, 1S74:' ~ ⁚ ■■•■•,• ■■■■■■>■■■' .■■-..-:,: :.:■..■.:,.
Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european in secolul al XlX-lea,* Bucureşti, Editura Univers, 1977. "
Jose Ortega y Gasset, *Meditaţii despre Don* ***Quijote*** **şi** *Gânduri dsspre roman,* Bucureşti, Editura Univers, 1973.
Marcello Pagnini, *Pragmatica* ***della*** *letteratura,* Palermo, Sellerio ediţore, 1979.
Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativitălii,* Bucureşti, Editura Uni-
.. vers, 1977... . ...■ , ._ , ...
Perpessicius, *Menţiuni critice,* ,2, Bucureşti, EundaU-M pentru. Literatură şi Artă, „Ptegele Carol II", 1934.
Liviu Pet'rescu, ***Vârstele*** *romanului,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1992. **Platon,** *Opere,* V, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.
Marcel **Pop-Corniş,** *Anatomia Balenei albe,* Bucureşti, Editura UniVers, 1982.
Vladimîr I. Propp, *Morfologia basmului,* Bucureşti, Editura' Univers,
Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve,* Bucureşti, Editura Univers,
1.976. . ._.... _ ., ,. • .... ,. . ..
Michael Riffaterre, *La production du texte,* Editions du Seuil, 1979.
Mihail Sebastian, *Eseuri, Cronici. Memorial,* Bucureşti, Editura Minerva,
Emil Staiger, *Les. Conceptsfanclaraenţaiixds- ia..-peMiqu* . „şuivi; ţle,;.-..„La **poetique phenomenologique d'Emil** Staiger" de Rştjshaeie. Celişi; ,£ditions
■ î.ebeer Hossmanfi, 199Q,...,
110
Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii,* Bucureşti, E.L.U., 1966. Tzetan Todorov, *Poetique de la prose,* Editions du Seuil, 1971.
Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului,* Bucureşti, Editura Univers, 1975.
Constantin **Tsatsos,** ***Filosofia*** *socială a vechilor greci,* Bucureşti, Editura Univers, .1979.
Ion Vîad, *Descoperirea operei, Cluj,* Editura Dacia, 1970.
Ion Vlad, Povestirea. *Destinul iniei structuri epice (Dimensiunile eposului),* Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
Ion Vlad, *Convergenţe,* Cluj, Editura Dacia, 1972.
Ion Vlad, *Lecturi constructive,* Bucureşti, Cartea Românească, 1975.
Ion Vlad, *„Cărţile" iui Mihail Sadoveanu,* Cluj, Editura **Dacia, 1981.**
Ion Vlad, *Lectura romanului,* Cluj, Editura Dacia, 1983.
Ion Vlad, *Lectura prozei,* Bucureşti, Editura Cartea **Românească, 1991.**
Paul **Zumthor,** *încercare de poetică medievală,* Bucureşti, Editura Univers, 1933.
:

"> -J! i - ■ J
..IMî . . . '■ liiî/itoa. ,jul^. .«iA.v.j.i'i fi'si !.
'.: ' ., .r

CUPRINS

•Coli -de tipar: 11 • ■ ••
Nr. plan: 7784, Bun de tipar: 2 febr. *1996* Format: 16.61X86
Tiparul executat la Imprimeria „ARDEALUL" Cluj
Municipiul Cluj-Napoca, B-dul 21 Decembrie nr. 146
Comanda nr. 532

în colecţia „AKADlîMOS" au mai apărut:

.Ion Toboşarii, *Retorica iubirii* (versuri)
Dumitru Dumitraşcu, *Triumful lui Icar*
Paul Dimitriu, *Paradoxele politice*
Gabrie! Ţepelea, *Rememorări de istorie, cultură şi literatură naţională*
Mircea Zaciu, *Clasici şi contemporani*
Constantin Cubleşan, *Eminescu în conştiinţa critică*
Ion Toboşarii, *Somnul şi plutirea învierii* (versuri)
Alexandru Darie, *Mireasa de peste Prut.* Antologie de poezie basarabeană,. 1936—1944
Vasile Macovieiuc, Versuri *pentru caii sălbatici* Pavel Pitea, *Excelsior* (versuri) Dinu Ianculescu, O *lumină de cuvinte* (versuri) Adrian N. Mihalache, *Riscul declinului* i'on Maxim Danciu, *Partea şi întregul. Liniameyite în antropologia [filosofică românească*
Aurel Rău, *în povesti cu Ion Creangă* Irina Petraş, *Literatură română contemporană. Secţiuni* Petru Poantă, *Scriitori contemporani. Radiografii O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban.* AntoJofie de Ovidiu Pecican
Ştefan .1. Fay, *Moartea baroanei* (roman) Ernest Verzea, *Creaţia in artă* Marian Papahagi, *Interpretări pe teme date* Ion Pop, *Recapitulări* (Goga, Baeovia, Maniu, Vinea, Arghezi) Rodica I,ascu-Pop, *De la istorie la ficţiune. Convorbiri cu şi trttânceri din* Julien Green, Pierre de Boisdeffre, Marcel Moreau ... George Lăzărescu, *Prezente româneşti în Italia* Diana Adamek, *Trupul neîndoielnic*
Mircea Muthu, *Căritv.cullUi Leonardo*
Marţii Petreu, *Jocurile manierismului loqit* Ion Vartic, *Ib'sen şi „tedttul invizibil"* Mircea Popa, *Estuar*

Ştefan Borbeîy, *Grădina magistrului Thomas, Eseuri*
Valeriti L. Bologa, *Rememorări sentimentale*
Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*

George Corbu, *Sunet de lumină* (versuri)
Elena Dragoş, *Elemente de sintaxă istorică românească*
Costache Olăreanu, *Caiete vechi şi sentimentale.* Poezii.
Ion **Deaconescu,** *Retorica oglinzii* (versuri).
D. D. Roşea, *Atitudini,* Antologie de Călina Mare şi Cornel Pop
Bazil Gruia, *Mixaje în timp*
Dumitru Brădăţan, *Gheare de lumină.* Fantezie după Blaga.
Noemi Marin, *Apa timpului* (versuri)
Alexandra Medrea, *Grecia sau, nostalgia lipsei de măsură*
Mariana Filimon, *Măşti la vedere.* Poezii ,
Vor apărea:
Dorin **Ştefănescu,** *Sensul şi imaginea*
Teohar Mihadaş, *Chemări spre nicăieri şi niciodată* (versuri)
loan Milea, *Lecturi bacoviene şi alte eseuri*
Radu Sergiu Ruba, *Reeducarea sentimentală* (versuri)
Adrian Popescu, *Lancea frântă.* Lirica lui Radu Gyr
Petru Uuţ, *Structurile axiologice*
loan Pop, *Târziu de toamnă. Poezii*
Cornel Morarii, *Obsesia credibilităţii*
Bori's Vişinski, *Corabia pe munte* (trad. Ştefan Damian)
Constantin Schifirnet, *Civilizaţie modernă şi naţiune*
175
ION VLAD (Vlad Ionel-Silviu) s-a născut la 26 noiembrie 1929, în **corn.** Archiud, jud. Bistriţa-Năsăud. • Absolvent al Facultăţii de Litere a Universităţii din Cluj (1948—1952), specialitatea limba şi literatura română. Licenţă în literatură.. • Doctor în ştiinţe (1971), cu lucrarea *Povestirea. Destinul unei structuri epice.* • Asistent (1952—1956); lector (1956—1963); conferenţiar (1963—1972); profesor (din 1972). titular al disciplinei Teoria literaturii. • 1965—1966, prodecan al Facultăţii de Filologie şi decan (1966—1968); rector (1976—1984); şef de catedră (1985—1990).

• Cărţi apărute:
Intre analiză şi sinteză. Repere de metodologie literară, 1970*;Des-coperirea operei.* Comentarii de teorie literară (Premiul pentru critică literară al Asociaţiei Scriitorilor, Cluj, 1970); *Povestirea, destinul unei structuri epice* (Premiul pentru critică al Uniunii Scriitorilor 1972); *Convergenţe.* Concepte şi alternative ale lecturii, 1972; *Romanul românesc contemporan, 1944—1974.* Studiu introductiv, note, alegerea textelor, 1974; *Lecturi constructive,* 1975; *Lectura* — un *eveniment al cunoaşterii,* 1977; *Cărţile lui Mihail Sadoveanu,* 1981; *Lectura romanului* (Premiul pentru critică literară „Bogdan Petriceicu Hasdeu" ai Academiei Române 1983). *Pavel Dan, Zborul frânt al unui destin,* 1986; *Lectura prozei,* 1991.

• Studii redactate şi publicate în volume consacrate scriitorilor: Marin Preda, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Geo Bogza, Ion Barbu, Nicolas Iorga, Ion Breazu, Mihail Sebastian, Dimitrie Anghel, Ion Agârbicet.nu, Liviu Rebreanu,' Dumitru Radu Popescu, Ioana Em. Petrescu. • Studii consacrate unor categorii teoretice, publicate în volume: Raalismul clasic, critica literară, istoria literaturii, poetica, periodicul „România literară" (1939—1940). Prefeţe şi postfeţe.

EDITURA DIDACTICĂ şi PEDAGOGICĂ, R.A., BUCUREŞTI
ISBN 973-30-4970-0
LEI 5000